

BUTIMUNDA

CORRENTE

DESCRITAS CINTEIMA

STINDAIZ

VALTER HUGO MAE

Talvez 100 000 homens, só homens, nada mais que homens, manifestando-se nas ruas, enquanto as mulheres, nos passeios, lhes lançariam flores, este poderia ser o sinal de que a sociedade necessita para combater, desde o seu próprio interior e sem demora, esta vergonha insuportável. E para que a violência de género, com resultado de morte ou não, passe a ser uma das primeiras dores e preocupações dos cidadãos. É um sonho, é um dever. Pode não ser uma utopia. **José Saramago**

índice

5

LEITURAS DO MÊS

9

ESTANTE DE LIVROS

12

15 ANOS DE CORRENTES
D'ESCRITAS,
NOTAS DA POVOÁ

Ricardo Viel e Sara Figueiredo Costa

19

A PAZ DE VALTER HUGO MÃE

Entrevista por Ricardo Viel

33

CINEMA
OS CENSURADOS

João Monteiro

53

INFANTIL E JUVENIL:
SENDAK, O DESFAZEDOR
DE IMPOSSIBILIDADES

61

CORAGEM DE TRADUZIR UM HERÓI
Entrevista a Carla Maia de Almeida

64

DESTAQUE: *O MEU AVÔ*

66

NOTAS DE RODAPÉ

69

DICIONÁRIO – LETRA C

70

SARAMAGUIANA:
CONSIDERAÇÕES SOBRE O FEMININO
EM *CLARABOIA*

Pedro Fernandes de Oliveira Neto

94

AGENDA

FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO THE JOSÉ SARAMAGO FOUNDATION CASA DOS BICOS

ONDE ESTAMOS
WHERE TO FIND US
Rua dos Bacalhoeiros, Lisboa
Tel: (351) 218 802 040
www.josesaramago.org
info.pt@josesaramago.org



Segunda a Sábado
Monday to Saturday
10 às 18 horas
10 am to 6 pm

COMO CHEGAR
GETTING HERE
Metro Subway Terreiro do Paço
(Linha azul Blue Line)
Autocarros Buses 25E, 206, 210,
711, 728, 735, 746, 759, 774,
781, 782, 783, 794

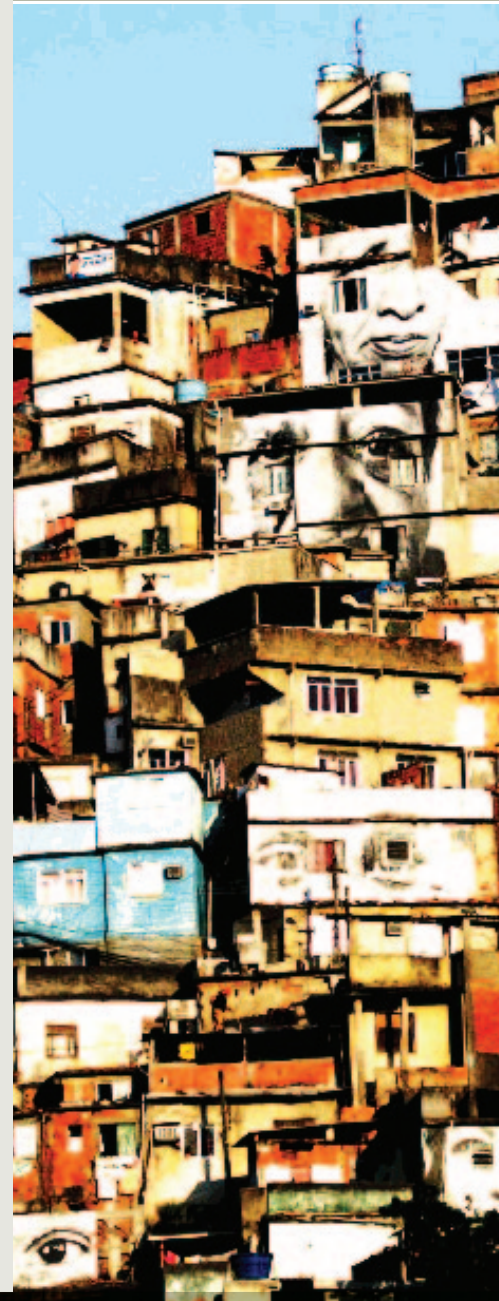
MADALENA MATOSO

A DESPEDIDA DO RIO

A jornalista portuguesa Alexandra Lucas Coelho assinou um texto no jornal *O Globo* sobre a sua despedida do Rio de Janeiro, cidade onde vive há três anos e meio e sobre a qual tem escrito com regularidade, em crónicas ou reportagens. Açambarcado por uma «narrativa do triunfo» que inflaciona os preços sem acabar com as desigualdades, o Rio de Janeiro prepara-se para a Copa do Mundo, para os Jogos Olímpicos e para uma certa ideia de prosperidade que se vende como imagem, mas que esconde conflitos, dúvidas, falhanços. O Rio, como explica Alexandra Lucas Coelho, tornou-se cidade onde é difícil viver: «Eu não tenho dinheiro para um apartamento no Rio agora, ou para ter esse dinheiro teria de passar todo o tempo a tentar arrumá-lo, e não quero morar numa cidade em que todo o tempo seja gasto tentando arrumar dinheiro para morar lá. Uma cidade, entretanto, na qual ser branco já é ser rico,

ser negro já é ser pobre, e em que rico ou pobre é estimulado a parcelar tudo no cartão de crédito, até ao colapso do trânsito, da falha de energia, da falta de água: certamente a cidade mais bela do mundo capitalista. Como o Rio não vai perder os seus poetas? Como a floresta não vai virar um safári? Como o morro não venderá a vista?» No *Público* de 9 de Março, a jornalista assina a sua última crónica, «Atlântico Sul», que os leitores portugueses têm acompanhado semanalmente. Termina assim: «Sai tristeza, o que levo do Rio não pesa na bagagem.»

**Atlântico ►
Sul ►**



DELPHICA, HERDEIRA DOS GREGOS

Editada pela Crescente Branco, Associação Cultural e Recreativa, a *Delphica - letras & artes* é coordenada por Jorge Fernandes, José Manuel de Vasconcelos, Rui Vieira e Vergílio Alberto Vieira. No miolo, poesia, ficção, ensaio, entrevistas e tradução convivem num design sóbrio que garante à leitura o espaço necessário para respirar, sem distrações perante o essencial. Com a herança grega como ponto de partida, a cultura helénica e uma certa ideia de pólis feitas carta de intenções, o número 1 da *Delphica* inclui poemas de Eduardo Guerra Carneiro, Xosé Maria Alvarz Cáccamo, Ivan Junqueira ou Lauren Mendlueta, ficção de Jesús del Campo e Rui Vieira, crónica de João Barrento, entrevistas a Luis Miguel Cintra, José Mouga e Sérgio Azevedo e um caderno dedicado a Raúl Brandão.

DOIS DOS «NUEVE NOVÍSIMOS»

Com poucos dias de diferença, desapareceram dois nomes essenciais da poesia espanhola do último século. Ana María Moix e Leopoldo María Panero, ambos integrantes do volume *Nueve Novísimos de la Poesía Española*, de José María Castellet (1970). No *El País* podem ler-se dois dossiers dedicados aos escritores. Sobre Ana María Moix destaca-se um trabalho recente da autora: «En los últimos tiempos había acendrado su sentido crítico sobre la situación que vivían España y el mundo, y reflejo de ello fue su Manifiesto personal, un puñetazo moral en la mesa de un país que se había abandonado a los fastos de los 80 y de los 90 y había descuidado de manera suicida los valores de una sociedad que no merecía la dejadez civil.» No dossier dedicado a Leopoldo María Panero incluiu-se uma entrevista concedida pelo autor a Jesús Ruiz Mantilla e Miguel Mora em 2005 e uma fotogaleria.

Nueve ►
Novísimos ►



O COLONIALISMO NOSSO DE CADA DIA

No seu espaço habitual do suplemento *Ípsilon*, do jornal *Público*, António Pinto Ribeiro dedicou a página de 7 de Março ao tema do colonialismo e do pós-colonialismo. Numa altura em que a escravatura e a opressão dos negros voltaram à ordem do dia pela mão de Steve McQueen e do seu filme *12 Anos Escravo*, Pinto Ribeiro propõe uma reflexão sobre colonialismo e domínio a partir do presente, reequacionando uma herança que não diz respeito apenas aos povos colonizados: «Entre o que foi promovido e reclamado pelos primeiros lutadores pela causa da libertação das colónias europeias e a actualidade, entre os anos 30 do século passado e a publicação muito recente da obra já incontornável de Achille Mbembe acima mencionada (*Critique de la raison nègre*, 2013), muita coisa aconteceu. Esse processo vai da assunção virulenta e necessária de uma ideologia

que rompesse com a opressão colonial (uma vez que esta apenas metamorfoseava o escravagismo na exploração da força de trabalho a baixíssimo custo, mantendo o negro despojado de “cultura” porque continuava a ser apenas um indígena) até à desconstrução radical do negro, da sua invenção e da invenção da raça.» E, mais adiante, «Na tese do já referido livro [...] há aspectos que permanecem como chagas e a todos dizem respeito. O primeiro é que o negro permanece enquanto fantasmagoria, não já com a frieza do homem-metal ou com a espectacularidade da bailarina Josephine Baker, mas como o africano sem papéis que quer chegar a Lampedusa e é identificado como fazendo parte de uma raça: a de todos os negros que querem chegar a Lampedusa. Um segundo é a irrupção populista tanto em países europeus como africanos do tema da raça e da sua associação ao nacionalismo.» O texto pode ser lido no site *Buala*, que o republicou.

Escravos ►

O CRÂNIO DE CASTELAO

VVAA
ATRAVÉS EDITORA

A história de como este livro se materializou, passando da ideia ao texto e daí para as páginas em letra de forma, envolve tantas peripécias como a narrativa que lhe serve de núcleo, um quase-policia em torno do desaparecimento do crânio de Castelao. Começamos, pois, por Daniel Alfonso Rodríguez Castelao, figura maior do nacionalismo galego, homem de esquerda e político honrado, autor de textos ficcionais, dramáticos e ensaísticos, ilustrador, criador de álbuns de estampas sem os quais a história cultural da Galiza não seria a mesma e autor de *Sempre em Galiza*, o livro que todos os galegos orgulhosos de o serem foram guardando nas suas estantes ao longo de gerações (mesmo os que não sabiam ler). Sepultado em Buenos Aires, onde morreu, em 1950, depois de anos no exílio, o corpo de Castelao foi trasladado para o panteão galego, em Santiago de Compostela (curiosamente por um governo autonómico encabeçado

por um dos ministros do mesmo Franco que o levou ao exílio). A hipótese de o crânio de Castelao ter sido roubado é o gatilho para um enredo trabalhado a várias mãos por autores do eixo linguístico galego-português. Carlos Quiroga, Miguel Miranda, Antón Lopo, Bernardo Ajzenberg, Suso de Toro, Germano Almeida, Quico Cadaval, Possidónio Cachapa, Xavier Queipo, Luís Cardoso e Xurxo Souto responderam à chamada lançada em 2000 no âmbito do encontro Galego no Mundo, Latim em Pó, organizado na capital galega. Há um ano, três periódicos cumpriram o propósito original de publicar este texto em regime folhetinesco: *Sermos Galiza* (Galiza), *Jornal de Letras* (Portugal) e *Rascunho* (Brasil). Agora, a Através Editora fecha o longo ciclo com a publicação em livro do trabalho coletivo que começou a esboçar-se há catorze anos. O resultado desta narrativa polifónica é desigual, por vezes deixando à mostra costuras resultantes da mudança de mãos, outras tirando partido da estrutura em quase cadáver-esquisito para fintar o leitor, mas sempre cumpridor da linha inicial proposta aos vários autores. Ao correr da

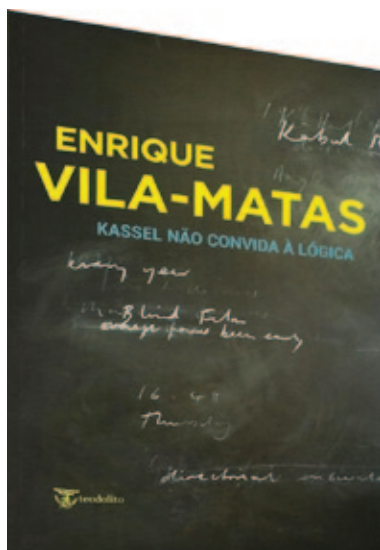
leitura fica a impressão de que, estando implícita a impossibilidade de erguer uma história coerente no ritmo, no estilo e nos modos a partir de tantas mãos, melhor seria que cada autor tirasse partido de um estilo próprio, brincando com tiques e marcas (como os «carnochos» de Xurxo Souto) e aproveitando as geografias de cada um para fazer a história correr pelo mundo, sempre com a consciência do absurdo presente, desde logo, no mote que desencadeou estas escritas. Por isso mesmo, *O Crânio de Castelao* poderá não ter os méritos de uma obra-prima, mas não lhe faltam qualidades no apartado de dar a ler um olhar partilhado sobre o património linguístico comum aos autores, criando uma espécie de fratria que, estendendo-se pelo mundo, não perde o norte nem a origem. A Castelao, cuja genialidade no pensamento não se furtava a um cultivo dedicado do humor, havia de agradar esta paródia detetivesca sobre a sua própria cabeça.



C E S R E A

UMA REVISTA
TRIMESTRAL DE LITERATURA
EXCLUSIVAMENTE NA
APPLE STORE POR US\$ 1, 99

O SEGUNDO NÚMERO A PARTIR DE 17.02.14



ENRIQUE VILA-MATAS
**KASSEL NÃO CON-
VIDA A LÓGICA**
TEODOLITO

O mais recente romance de Enrique Vila-Matas teve edição portuguesa e espanhola em simultâneo. Em português, é a Teodolito que publica esta reflexão sobre a arte e a literatura contemporâneas sob a forma de uma narrativa que começa com um mcguffin e nunca, até ao fim, prescinde de questionar tudo, das instituições que avalizam a arte e os artistas às relações entre as vidas quotidianas e as suas possíveis representações literárias.



CARLOS QUIROGA
IMPÉRIO DO AR
CONFRARIA DO VENTO

Romance de cavalaria do século XXI, com os cavalos trocados por aviões e as florestas por oceanos que precisam de ser atravessados, *Império do Ar* é uma gesta pessoal em torno da língua comum a galegos, portugueses, brasileiros e muitos africanos. Como um segredo guardado pelas pedras do monte Pedroso, em Santiago de Compostela, a demanda deste cavaleiro à conquista dos trópicos relembra a linhagem comum do que falamos e escrevemos tanto sem que todos nos saibamos pertença de uma mesma origem.



MARGARIDA FERNANDES, SOFIA
MAGALHÃES (COM AMORAS)
**COLEÇÃO
FLIPBOOKS**
EDICARE

São cinco livros animados, que recuperam a ideia de imagem em movimento. Ao folheá-los, o leitor visualiza cinco curtas e inusitadas histórias, onde voam peixes, aves e insetos, palpitam corações, mãos e pés reagem aos invasores. Ainda há livros que saem e regressam às estantes, chávenas que caem ao chão, espelhos, torres, poltronas e sanitas. As páginas combinam fotografias de elementos em porcelana com desenho e padrões que, todos juntos, remetem para outra época e outro lugar. Estes *flipbooks* de bolso são a primeira edição portuguesa da Edicare.



MICHAEL ENDE
MOMO
PRESENÇA

Momo é um livro de referência no universo infantojuvenil. Escrito pelo alemão Michael Ende em 1973, reflete sobre o sentido do tempo e a sua condição indispensável. Momo é uma menina especial que terá como missão recuperar o tempo roubado por um exército cinzento, cujos efeitos sobre as pessoas são devastadores. Esta parábola social amplia as significações do tempo para traçar um retrato dos perigos da manipulação da sociedade. Mais tarde, o autor regressa ao tópico da duração em *Never Ending Story* (1979). O livro foi um best seller, e continua a ser reeditado em muitos países.



ERIC CARLE
AMIGOS

Kalandracka

No seu mais recente álbum Eric Carle narra uma singela história de amizade entre um menino e uma menina. A partida dela leva o protagonista a partir, percorrendo o mundo ao seu encontro. Fiel à sua estética, o autor apresenta cenários naturais sensoriais, jogando com o papel pintado e o recorte e uma economia textual que com eles dialoga. O final enfatiza a poeticidade da obra, alargando o seu sentido e esbatendo fronteiras sobre sentimentos. A simplicidade é mais uma vez a prova maior da excelência da sua arte.



MARIA TERESA HORTA
**AMBAS AS MÃOS
SOBRE O CORPO**

D. QUIXOTE

Reedição da primeira incursão de Maria Teresa Horta no romance. Originalmente publicado em 1970, *Ambas as Mãos Sobre o Corpo* resulta do cruzamento de várias vozes e linhas narrativas que, em interação, revelam o discurso múltiplo de uma mulher cuja identidade se constrói através de um rigoroso e experimental trabalho de linguagem.



VVAA
**DO BRANCO
AO NEGRO**

SEXTANTE

Doze contos cujo tema comum é a cor assinados por autoras como Ana Luísa Amaral, Elgga Moreira, Lídia Jorge, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Yvette K. Centeno. Cada autora escolheu uma cor para servir de mote ao seu texto, criando uma gradação coletiva que começa no branco e termina no negro. Ilustrado por Rita Roquette de Vasconcellos, os direitos autorais do livro *Do Branco ao Negro* reverterem a favor da Associação Alzheimer Portugal.



ANDRÉ CARRILHO
INÉRCIA

ABYSSO

Um álbum onde André Carrilho regista desenhos feitos em viagem. Para lá do diário capaz de registar o movimento, as imagens aqui publicadas refletem, muitas vezes, momentos de pausa, contemplação e reflexão sobre a paisagem, natural e humana, que se vê. Em Lisboa ou em Macau, dois dos pontos por onde passam estas páginas, o traço de Carrilho é sempre ponto de partida eficaz para pensar o modo como olhamos para o mundo.

GRANTA

PORTUGAL | 3

DIRECÇÃO DE CARLOS VAZ MARQUES

+ 25% DESCONTO
DE
2 ANOS DE ASSINATURA

REVISTA SEMESTRAL [MAIO | NOVEMBRO]

WWW.TINTADACHINA.PT/GRANTA/

PORTUGAL € 54
EUROPA € 74
RESTO DO MUNDO € 86



OFERTA
NA ASSINATURA ATÉ AO FIM DE ABRIL

Underground
O atentado de Tóquio e a mentalidade japonesa

PVP €22,30 | 464 páginas

Portugal €49.50 | Europa €69.50 | resto do mundo €81.50



oferta limitada ao
stock existente

15 anos de correntes d'escritas notas da Póvoa

Ricardo Viel e Sara Figueiredo Costa



As Correntes d'Escritas deviam mudar-se, este ano, para o Cine-Teatro Garrett, mas com o atraso das obras de restauro do edifício a programação decorreu no Hotel Axis Vermar, num auditório com 600 lugares. Restava saber se o público das Correntes, habituado ao antigo espaço, queria deslocar-se até ao hotel, isolado de tudo menos da praia, e se 600 lugares não seriam demasiados para um encontro literário, apesar do seu sucesso ano após ano.



Afonso Cruz anda pelo bar do hotel ou pelo auditório e parece uma espécie de buda. Não pela cabeça careca ou pela barba, mas antes por um certo modo sereno de falar e de se mover. Quando desfaz o mito campestre que leva tantos cidadãos ao campo como a um éden (para logo descobrirem os insetos, a necessidade de trabalhar a terra para que ela produza aquilo que os supermercados oferecem em caixinhas seladas com plástico ou a falta de rede no telemóvel) não é presunçoso ou sarcástico, mas antes lógico e ponderado. Quando conta o episódio em que um amigo chega a sua casa, no Alentejo, e se mostra impressionado com os tomates que cresciam no quintal, sendo que esses tomates não passavam de romãs, não traz nas entrelinhas qualquer escárnio. Sem abdicar do riso, fonte e resultado da inteligência, Afonso Cruz ilumina cada história com a mesma calma com que caminha. No fim, não rejeita os aplausos, mas regressa às conversas sem ilusões

de olímpicos literários. Talvez por isso escreva com tanto de vertigem narrativa, tecendo o mundo como quem sabe das suas infinitas ligações, como de ponderada serenidade.



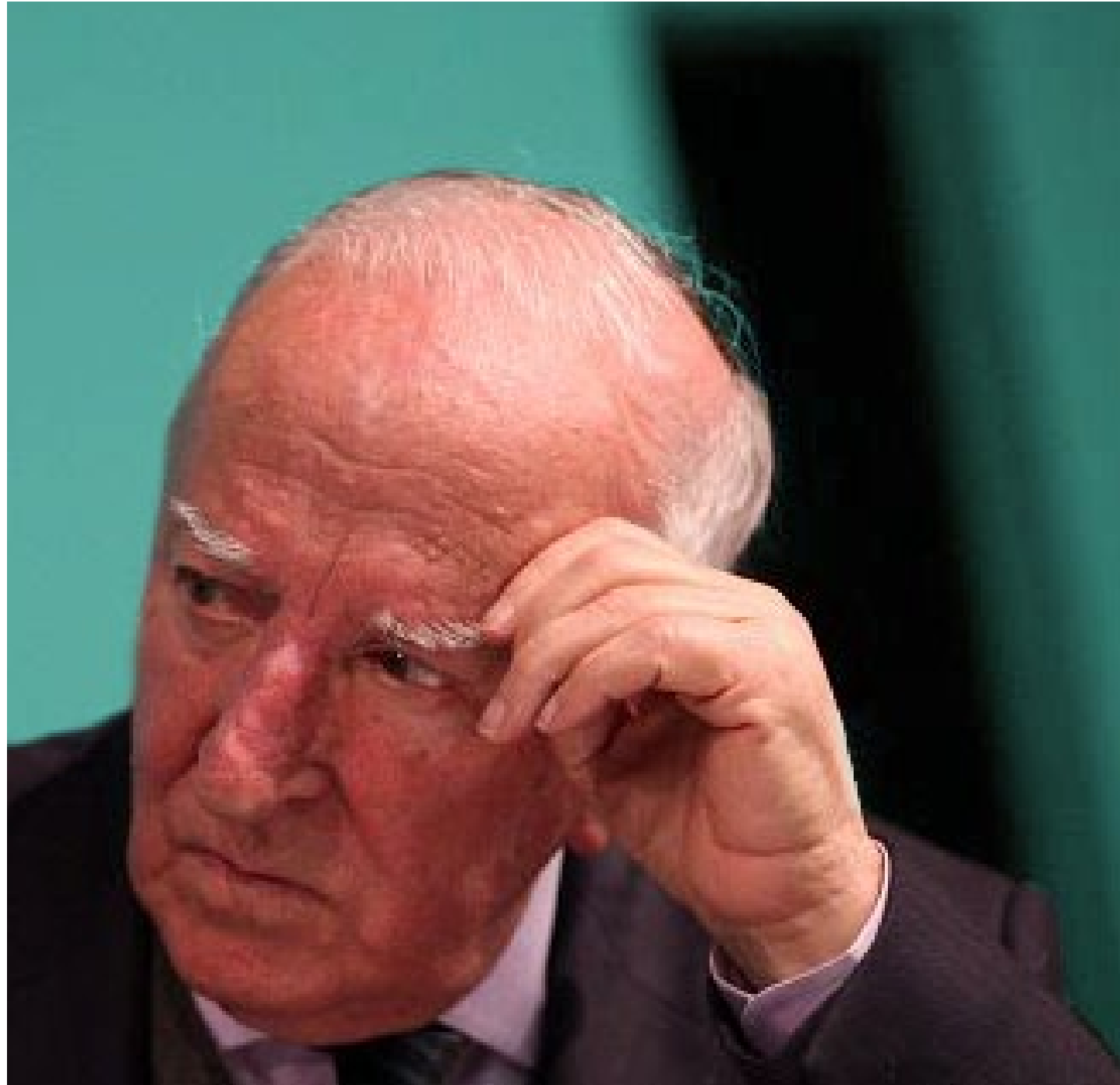
Por falar em narrativas vertiginosas e ligações infinitas, a história do recluso de um estabelecimento prisional do Norte que encontrou um dos dois exemplares especiais da primeira tiragem de *Para Onde Vão Os Guarda-Chuvas*, de Afonso Cruz, só parece possível no reino da ficção.

**Fotografias de
José Carlos Marques**

correntes d'escritas



Ao contrário do que todos na Póvoa pensavam, Eduardo Lourenço não assistiu a todas os eventos das Correntes. Perdeu o lançamento do livro de Patrícia Portela. Foi visto no saguão do hotel, a passos rápidos (dentro do que os seus 91 anos permitem, claro), dirigindo-se à sala, mas no meio do caminho foi informado por alguém que a apresentação acabara naquele momento. «Já acabou? Que pena, gostava tanto de ter visto...» Notava-se no seu rosto que o lamento era sincero.





Armadilhas da ficção: Michel Laub, autor de *Diário da Queda*, diz que o facto de saber que as pessoas tomarão como verdade biográfica certas histórias que inventa, pensando que terão acontecido consigo ou com a sua família, provoca-lhe um certo pudor em contá-las, mesmo não sendo verdade. Na mesma linha, Manuel Jorge Marmelo partilha com o público a história do leitor que lhe garantiu que tinha visto com os próprios olhos o acordeonista húngaro (e fictício) de *Uma Mentira Mil Vezes Repetida*, o livro com que venceu o Prémio Literário Casino da Póvoa/ Correntes d'Escritas deste ano.



correntes d'escritas

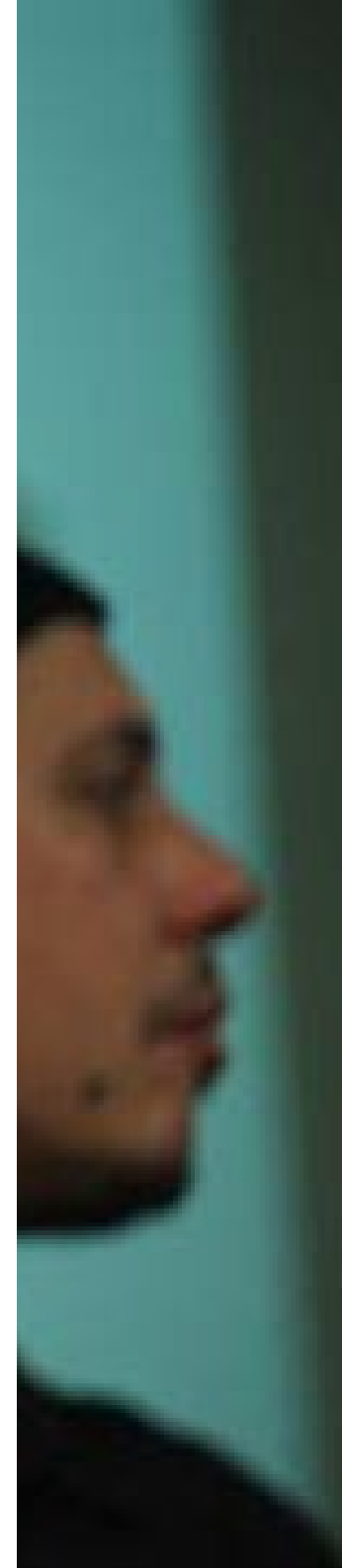


Durante os três dias das Correntes Rui Zink e Onésimo Teotónio de Almeida competiram, cabeça a cabeça, pelo prémio de participante mais bem humorado das Correntes. Zink começava, logo cedo, antes mesmo do pequeno-almoço com as suas piadas. Onésimo, por sua vez, mantinha o ritmo até altas horas da noite, mesmo depois de um «duro» jantar cujo prato fora leitão. «Fui para representar a juventude, já que Eduardo Lourenço estava comigo», explicou.





Joana Bértholo fala de Vandana Shiva, a activista indiana que tem lutado pelos direitos humanos, pela igualdade e pelo ambiente. O tema poderia parecer deslocado num encontro literário, ainda por cima porque a autora de *Havia* destaca, de entre as muitas lutas de Vandana Shiva, a luta contra o monopólio e a patente das sementes que várias multinacionais estão a tentar concretizar, mas quando se compara a pluralidade do mundo editorial comprometida pela concentração em grandes grupos com a pluralidade dos tipos de cultivo agrícola, tudo parece encaixar.



correntes d'escritas



A dica foi dada por Manuel Jorge Marmelo e acolhida por alguns jornalistas que cobriam as Correntes. Da casa de banho, graças a algumas caixas de som, ouvia-se perfeitamente as mesas que aconteciam na sala principal do hotel. No sábado, por conta da completa lotação do auditório e do calor que ali fazia, alguns jornalistas optaram por acompanhar a sessão de encerramento «comodamente» sentados na escada que leva à casa de banho. Quem por lá passava não percebia bem que aquilo se tratava de uma sala de imprensa improvisada.





Na sexta-feira, depois do jantar, Andrés Neuman, que venceu o Prémio Alfaguara em 2009, perguntava por José Ovejero, que ficou com o galardão de 2013. Ao ser informado de que o espanhol já havia subido ao quarto para descansar, o argentino sentenciou: «É o mal que todos os que ganham o prémio padecem. Durante seis meses tens que percorrer a América Latina para promover o teu livro. No começo tudo é maravilha, comidas diferentes, gente diferente, festas... No final, quando tens uma oportunidade saís silenciosamente e vais para o quarto dormir.»



Tendência crescente na Póvoa são as intervenções sobre o cânone, o estilo, a história literária ou o trabalho feito a partir da linguagem. Há quem lamente a deriva académica, mas o cruzamento de histórias e partilhas pessoais com alguma reflexão sobre a arte literária faz todo o sentido num festival como este. As conversas no bar e os mexericos estão muito bem, mas é a literatura que traz tanta gente ao auditório e às apresentações de livros.



Um escritor agradecia a um amigo por tê-lo «resgatado» de uma conversa de quinze minutos com uma leitora que trazia todos os seus livros com anotações e um questionário sobre cada um deles. Argumentou que queria escapar não por achar a leitora desagradável. «Ela sabia muito mais dos romances do que eu, fiquei assustado», explicou o autor.



No sábado, à tardinha, alguns escritores aproveitavam o sol no jardim do hotel. Um deles era Antonio Gamoneda, poeta maior da língua castelhana, que fumava uma cigarrilha, pouco amiga das ordens do médico, sentado numa cadeira «desviada» do restaurante ali para fora. A vida durará muito ou pouco, não temos como saber, mas há quem saiba que mais importante do que as apostas sobre o percurso é nunca deixar de apreciá-lo.



Seriam os festivais literários as tertúlias de outrora? Era a tese defendida por alguns dos escritores mais novos. Como já não há os famosos e concorridos encontros nos bares e cafés de antigamente, a eles restam-lhes as Correntes. É quando se encontram, trocam impressões, falam bem e mal dos que não estão (e dos que estão) e, como não, bebem uns traguinhos juntos.



Não vale a pena duvidar do interesse que este encontro desperta: os 600 lugares do auditório estiveram sempre ocupados e houve mesas em que as cadeiras não bastaram, havendo gente sentada no chão, encostada às paredes e até no átrio, tentando ouvir o que diziam os participantes da mesa através das colunas espalhadas fora do auditório. Aos quinze anos, as Correntes d'Escritas continuam a não fazer sentido e nós só podemos agradecer-lhes por isso.

A PAZ DE VALTER HUGO MÃE

RICARDO VIEL

FOTOGRAFIAS DE MIGUEL GONÇALVES MENDES



a paz de valter hugo mãe

Depois de duas horas de conversa e uma pequena batalha pela conta do almoço, mostro o meu bloco de notas a Valter Hugo Mãe. «Um homem apaziguado», eu havia escrito. Acha que esse poderia ser um bom título para um perfil seu?, pergunto-lhe. Valter sorri e responde: «Sim, acho que é mesmo isso. Acho que atingi a paz possível, dentro das minhas dores e das minhas frustrações, daquilo que eu sonhei ser e daquilo que eu sou, eu consegui um equilíbrio.»

O escritor nascido em Angola e radicado em Portugal chega aos 42 anos com prémios (José Saramago e Portugal Telecom), leitores por todo o mundo, mas repleto de inseguranças em relação ao seu ofício e ao seu papel no mundo. Ainda assim, sente que atingiu uma «complexa, mas efetiva» paz, e por isso é grato à vida. Foi o que contou à *Blimunda* no começo deste mês, quando esteve em Lisboa para assistir ao espetáculo *O Fascismo dos Bons Homens*, adaptação do grupo Trigo Limpo teatro ACERT do seu romance *A Máquina de Fazer Espanhóis*. Leia a entrevista:

Estudou Direito e chegou a trabalhar como advogado. Não se pergunta às vezes como seria a sua vida caso não tivesse abandonado a carreira?

Seria horrível. Porque eu chorava muito. Tinha muita dificuldade em distanciar-me dos problemas dos outros, para mim era demolidor, era muito violento. Eu acabava os meus dias exausto, como se estivesse a divorciar-me de dez mulheres e a ser despedido por sete fábricas.

Mas não acha que o trabalho de escritor é muito desgastante também?

É. E ingrato, em certo sentido. Porque nunca nada é suficiente, nenhum livro é suficiente. Eu posso sentir assim um orgulho parolo, brega, de ter escrito este ou aquele romance, este ou aquele texto, mas é nessa dimensão brega, porque depois parece que volto ao ponto zero, e que não fiz nada. Todos os dias tenho essa sensação de que não fiz nada que valesse a pena, que tenho que começar outra vez e que não sou inteligente o suficiente.

Já o ouvi queixar-se da solidão do ofício de escrever, mas você mora em Vila do Conde. Nunca passou pela sua cabeça ir morar no Porto ou em Lisboa?

a paz de valter hugo mãe

Vila do Conde é, para todos os efeitos, uma cidade. O gostar de viver num lugar assim tem que ver com alguma reclusão mas é também uma espécie de anonimato. As pessoas sabem quem eu sou, mas é tão fácil verem-me na rua que ninguém tem urgência para falar-me. Então sinto que tenho tempo. E não sinto urgência de ninguém e nada me demora em Vila do Conde, é ótimo. O Porto está ao lado, 15 minutos de carro, e há tudo no Porto, e tento não ir muitas vezes.

Para não se distrair? Sente-se culpado quando não está a escrever, quando está com os amigos ou numa festa?

Eu sinto-me culpado se achar que não dei o meu melhor, se achar que não fui honesto com o texto, então essa consciência que não me larga, acusadora e muito punitiva que tenho, não me permite encarar a vida como uma coisa fácil. Eu podia achar que estou numa fase do meu percurso em que podia gozar alguma coisa, aproveitar, ser feliz na medida do possível, mas há alguma coisa de disciplinador que me faz até ter medo dos textos. Em última análise, eu vivo sempre assustado com os textos.

Foi sempre assim?

Foi sempre assim, mas vai sendo cada vez pior. Fui sempre muito cruel comigo, mas agora piora.

A Máquina de Fazer Espanhóis foi escrito há quase quatro anos. Agora, com essa adaptação ao teatro, de alguma maneira reencontra esse texto. Qual a relação que tem com esse livro hoje? Quando lê um texto seu, pensa que faria diferente? Gosta de visitar o que escreveu?

Odeio, odeio (risos). Faria certamente diferente. O que aproveito são pequenas coisas de que não lembrava, uma frase de que já não me lembrava e que subitamente me parece bem. Mas tento esquecer, e quando lembro eu tenho uma ternura como se fosse uma avó que não visito há muitos anos, ou alguém que andou comigo na escola e que fez parte da minha vida, alguém de quem gostei muito mas que depois mudou. Enfim, estou apaixonado por outra pessoa, já passou. E então fica só aquela ternura misturada com um bocadinho de saudade, mas nenhuma vontade de voltar a ter uma relação, sabe? Chega! (risos). Não crio confusões entre os livros, sei bem de quem gosto. E basicamente o único livro de que gosto é aquele em que estou a trabalhar, é o único livro que é talvez capaz de me salvar, então só posso gostar desse, os outros não me salvaram, não me vão salvar, não podem fazer nada por mim.

Mas não acha que ao escrever se torna uma pessoa melhor?

Quero muito. Quero muito achar que progrido, que estou mais perto de uma coisa boa, sobretudo que estou mais perto de ser alguém em quem eu próprio possa acreditar. Os livros têm que servir para isso, mas vivo muito angustiado com essa ideia de saber se estou melhor, e se mereço alguma coisa, se mereço o que tenho, inclusive se mereço esperar melhor mais ainda. Porque acho que a vida é uma porcaria para quase toda a gente, e quando nos oferece algo, deve colocar-nos a questão de se estamos à altura, se isso é merecido, ou se temos um percurso de abuso em relação ao mundo. Penso muito nisso...

a paz de valter hugo mãe

Nem os prémios e os muitos leitores o acalmam em relação a isso?

Nessa dimensão mais imediata é bom, é bom. É muito gratificante. E ao mesmo tempo responsabilizador, e por isso minha angústia não deixa de crescer, também por causa disso, dessa espécie de companhia.

Tenho a sensação de que está a ir cada vez mais para um extremo com os seus livros, numa busca de uma linguagem mais poética que passa muito longe de ser uma busca por escrever um livro comercialmente bom. A Desumanização, por exemplo [lançado no final de 2013], não é fácil de ler...

Não é, e é ótimo que os meus leitores consigam acreditar em mim mesmo diante de um livro mais exigente, mais abstrato. A verdade é que eu sempre procuro colocar-me um pouco em risco, até porque, como eu não tenho um deslumbre por mim ou por aquilo que eu faço, a minha única hipótese é tentar descobrir coisas sobre mim que não conheça. Talvez um dia eu me deslumbre comigo mesmo ou pelo que faço... A única hipótese é procurar mais, procurar outra coisa. Então sempre faço o livro seguinte bem distante do anterior. Fujo. O meu primeiro livro era um livro de poemas a que chamei *Silencioso corpo de fuga* e era já isso, essa tentativa de fugir de alguma coisa que acho pouca, que acho pequena, e que se calhar sou eu.

E em A Desumanização, parece que cada trecho se explica por si. Se o leitor abrir em qualquer página e ler, mesmo sem saber a história, irá encontrar um fragmento que se basta...

Não precisa de entender a narrativa, não é? Eu gosto disso, gosto e acho que caminho nessa direção da prosa como outra dimensão da poesia, as frases todas imbuídas de um sentido profundamente estético, além de obviamente, necessariamente, do seu sentido épico, mas sempre com um sentido profundamente estético.

Começou a escrever poesia e agora está a voltar à poesia?

A prosa parece, erradamente, pura circunstância, discurso destituído de literatura. Por vezes alguns livros, alguns ditos «romances», não são senão relatos vazios de uma situação, uma descrição meramente narrativa e sem qualquer aventura de linguagem. Isso para mim não é literatura, é um relato, um testemunho sem preocupação de estar a criar uma peça literária, e a prosa será tanto mais literária, maior será a aventura literária, quanto mais próxima da poesia estiver. Não significa que eu queira tornar-me um escritor hermético, sem contar uma história ou até mesmo sem momentos lúdicos, mas significa que quero muito expandir a possibilidade de falar, a experiência de falar. De pensar e de falar.

No último livro aborda essa questão da impossibilidade de traduzir em palavras os sentimentos...

E essa é a angústia constante. Eu acho que quem procurar a literatura como arte, ou melhor, quem procura um texto como literatura não deixa de viver com esse impasse, de perceber até que ponto é que vale aquilo que se está a fazer, até que ponto é que vale a pena acreditar nas palavras. Como é que eu posso esperar salvar-me a mim e eventualmente o mundo a partir de um livro. É o que Halla, em *A Desumanização*, diz, as palavras são demasiado

a paz de valter hugo mãe

magras, não cabe nada dentro, não têm nada dentro, a única coisa que retiramos delas é só um som.

Aquilo que dizia Alejandra Pizarnik [poeta argentina]: se digo água, beberei? Se digo pão, comerei? Ou «a palavra cavalo não galopa», como escreve neste livro...

Não galopa. E nenhuma palavra nos serve de barco para irmos embora...

Então sente-se cada vez mais longe desse objetivo, embora cada vez tenha uma escrita mais apurada? Não vai chegar nunca àquilo que busca?

Nunca (silêncio). Mas... não vou desistir de procurar chegar mais perto. Mas na verdade é isso: um escritor satisfeito deixa de ser um escritor, um artista satisfeito deixa de ser um artista, passa a ser o comerciante da sua própria arte. Se eu achasse que escrevia um livro absoluto que me redime para todo o sempre, parava de escrever e era o vendedor desse próprio livro, parava de ser escritor.

Li uma entrevista em que falava da utilidade da literatura. Qual é?

Tenho aprendido a aceitar a utilidade dos livros, porque inegavelmente eles servem-me a mim para alguma coisa. Como escritor e como leitor. Sempre me serviram, sempre foram capazes de me mudar a vida. E como escritor percebo que alguns dos meus livros influíram decisivamente na vida de alguns de meus leitores. Por isso, vale a pena duvidar, mas arriscar. Vale a pena arriscar também.

Diz que nunca teve ambição na vida, mas escrever, comunicar-se e buscar uma utilidade nos livros não é uma espécie de ambição?

Nesse sentido é, sim. É uma ambição de chegar a mim mesmo, antes de qualquer coisa. Quando ganhei o Prémio José Saramago não preparei discurso, não sabia o que dizer, e a primeira coisa que eu disse, que me ocorreu, foi que a escrita era um exercício de solidão e que naquele momento eu sentia-me estranho, mas muito grato, por sentir-me acompanhado. Mas se nunca tivesse acontecido, se eu nunca tivesse leitores, a escrita nunca estaria ausente, nunca desapareceria. Porque, na sua natureza, ela é feita para ser uma coisa nossa, há expectativa da comunicação, mas ela parte desse ponto solitário.

E se nunca houvesse a expectativa da comunicação?

Então não faria sentido, nem a literatura, nem nada, seríamos apenas bichos.

O Valter tem muitos fantasmas?

Os meus fantasmas são quase todos de ética. Eu tenho uma culpa cristã muito grande. Não estou a ser cristão, ou melhor, até acho a figura de Cristo impressionante, maravilhosa. Cristo enquanto tal, não é o que fizeram da bíblia. Mas a personagem, eu acho uma figura maravilhosa e respeitá-lo-ei. Mas fui muito crente, e tenho tendência para achar que se Deus não existir a natureza pensa. *A Desumanização* diz isso: a Islândia pensa, que é uma forma de dizer que a natureza pensa. E somos observados, e somos talvez julgados, e se ninguém me julgar julgo-me eu. E então estou

a paz de valter hugo mãe

sempre aterrorizado com a possibilidade de ter sido errado com alguém, injusto com alguém.

Mas quem lê os seus livros, quem vê as suas entrevistas, fica com a impressão de que você é uma pessoa boa...

Mas eu queria ser melhor. E sinto que em dadas situações eu falho. Aquilo em que acredito não é exatamente aquilo que faço. Por exemplo, durante toda a minha juventude eu achava que ia ser missionário em África. Então hoje, estar aqui a almoçar, comprar sapatos novos como fiz agora, sinto que estou muito longe do meu projeto, de verdadeiramente ajudar alguém, sabe? Eu vou ajudando, mas é aquela ajuda confortável de quem vive confortavelmente e não abdica do seu conforto. Por isso, em última análise, acho que posso só ser um bocadinho melhor do que a média, mas sou uma porcaria como toda a gente.

Eu tenho a sensação de que A Desumanização é um livro pessimista, diferente de O Filho de Mil homens que deixa uma mensagem de esperança, é assim?

Ao escrever *O Filho de Mil Homens* eu quis acreditar numa felicidade e foi o único livro em que fiz verdadeiramente um pacto com uma personagem. Fiz um pacto de não-agressão com o Crisóstomo. Garanti-lhe, logo no começo do livro, que ele ia ser feliz. Eu estava a fazer 40 anos, o Crisóstomo fez 40 anos, ele queria basicamente o que eu queria, então eu disse-lhe: vou dar-te tudo o que eu puder dar. Era uma forma de dizer assim: isso vai te acontecer a ti, para que seja possível acontecer a mim. Para eu perceber como as coisas podem acontecer. É meu livro mais

benigno, nesse sentido de esperançado e bonito, e é o livro que cria nas pessoas, genericamente, um impacto mudador. Todos os dias, e isto é rigoroso, todos os dias desde que o livro foi publicado recebo mensagens de alguém que leu o livro e que não consegue deixar de me falar. Escrevem-me as coisas mais bonitas acerca da leitura do livro. Todos os dias, e o livro saiu há dois anos e meio. Conheci um rapaz que não queria ter filhos, a mulher queria. A mulher deu-lhe *O Filho de Mil Homens*, ele leu, e têm um filho e chamaram ao filho Valter. E ele diz que eu tinha razão, que a partir do momento em que o filho nasce o mundo muda e tudo o que nós achamos das nossas capacidades acerca de fazer ou deixar de fazer, muda tudo.

Não tem filhos, mas narra a paternidade em O Filho de Mil Homens. E em A Desumanização coloca-se no papel de uma menina que engravida.

É a maravilha da literatura. A literatura não interessa se for para contar uma e outra vez a nossa vida, ou aquilo que vemos e sabemos. A literatura é exatamente ir à procura do que não sabemos. Escrevo livros para descobrir algo sobre mim que me faça gostar de mim. E por isso tenho de procurar, não é fácil.

O que é que a literatura já lhe deu?

Amigos, países, e apaziguar-me. Eu consegui apaziguar-me com coisas comuns da vida. O achar que algum dia posso vir a ser bom, um bom homem, é feito de pequenos instantes, é um acumulado. *A Desumanização* acaba com uma frase arrasadora que me aponta o dedo como aponta o dedo a toda a gente, mas quando

a paz de valter hugo mãe

eu a escrevi era uma forma de me violentar. A última frase diz: Quem não sabe perdoar só sabe coisas pequenas. E isto obriga-me a pensar no que é que eu faço, de que modo é que guardo os meus remorsos e fico a remoer as minhas mágoas. E sobretudo no que diz respeito aos amores e essas coisas com as quais não podemos ser pragmáticos, e a literatura da-me isto, obriga-me a ponderar, a pensar duas vezes, e às vezes dá-me o exemplo, serve-me de exemplo. Quando estou ao pé de prevaricar, de perverter aquilo em que acredito, eu lembro-me: eu próprio escrevi que quem não sabe perdoar só sabe coisas pequenas.

Então a literatura ajuda-o a ser, ou pelo menos a tentar ser, uma pessoa melhor?!

Obriga-me. E as pessoas também [me obrigam]. As pessoas leem e dizem: foi você quem escreveu isso, foi você que disse tal coisa.

A literatura pode salvar as pessoas, não pode?

Os livros podem ser outros, podem ser de outra natureza, os meus livros são assim, eu só escrevo como sei. Não escrevo nem como quero, escrevo como sei. E os meus livros têm essa aspiração universal de um entendimento qualquer, de uma descodificação universal do homem que nos permite detectar/identificar erros e falhar com uma expectativa de que isso possa ser um mundo melhor. Se é ingénuo eu não sei, mas prefiro ser ingénuo e acreditar que estou a trabalhar numa construção do que achar-me muito pragmático e antenado e eventualmente tudo que faço e produzo proponha a destruição.

Tenho a sensação de que nos seus livros a história cada vez vai sendo mais secundária, enquanto a linguagem cada vez tem mais importância.

Esse mundo da literatura da trama, que o que importa é descobrir se a donzela casa ou não casa, quem foi que matou, essa aproximação um pouco mais detetivesca, policial, eu estou completamente fora. Não tenho nem paciência para ficar inventando uma trama cheia de possíveis culpados, porque para mim não é uma hipótese, toda a gente é culpada. Nos meus livros a tese é essa. Toda a gente é culpada, toda a gente é terrível, como toda a gente é ou pode ser adorável.

É o senhor Silva da Máquina de Fazer Espanhóis...

É o senhor Silva, que bate na colega do quarto do lado...

Mas que é uma pessoa encantadora...

E ele nem sabe que bate, aquilo está no inconsciente dele.

Mas delatou...

Delatou à Pide o miúdo para proteger a sua família. E isso somos nós, em última análise somos nós, que num determinado momento pesamos a perversão dos nossos atos para saber se o que resulta dali é suficientemente bom para justificar, quando nada do que é mau poderia algum dia justificar o que é bom.

Fará parte do novo documentário do Miguel Gonçalves Mendes [realizador de José e Pilar]. Quando ele o convidou disse logo sim ou precisou pensar?

Eu disse logo sim, porque eu tinha visto *José e Pilar* e disse-lhe que aquilo era um monumento cinematográfico de uma dignidade

a paz de valter hugo mãe

tão grande, que eu seria completamente idiota se não dissesse que sim.

Ainda não se arrependeu?

Tem dias, tem dias. Eu gosto muito dele, embora ele seja baralhante. Ele é muito exigente. Trabalhar com o Miguel tem coisas engraçadas porque ele observa-me e acaba por conseguir entender de mim algo que eu não entenderia. É como ter um espelho falante. Ele capta-me, recebe a minha imagem e dá um retorno crítico. É um espelho falante.

Fê-lo questionar-se sobre a vida?

A última versão do livro, iniciei-a verdadeiramente depois de uma conversa com o Miguel. Eu falei-lhe do que estava a fazer, da minha abordagem, e ele gostou muito, mas perguntou-me duas ou três coisas: e porque que não fizeste desta forma? É porque eu acho que gostava que acontecesse tal coisa, dizia ele. Aquilo que ele queria não acontece no livro, mas mostrou-me que eu tinha que voltar novamente ao ponto zero e refazer, porque também não podia ser da forma como estava.

O Miguel Gonçalves fala muito do medo que tem de morrer, você também tem essa questão presente?

Sobretudo pensei, achei que ia morrer várias vezes, achei que não passaria determinadas barreiras, e cresci a saber que tinha um irmão que morreu antes de nascer, e por isso para mim a vida nunca foi uma garantia nem nunca foi terna, nem mesmo na infância a vida não era para sempre, nem os meus pais não eram para sempre, nada era suficientemente robusto para perdurar. E

por isso eu sempre estive à espera de morrer. Hoje o que acontece é que já morreram tantas pessoas e vou acompanhando gente em lutas contra a morte de forma tão desajustada e injusta que eu sinto que se com 42 anos eu morresse, já não morreria antes do tempo. Talvez já estivesse bastante completo. Por isso, nada do que me falta diminuiria a maravilha de ter vivido. Mesmo o fato de não ter tido um filho, de não ter filhos, ou de não ter conseguido realizar algumas coisas, nem por isso a minha vida seria injustiçada ou injustificada. Se eu tiver de morrer vou morrer feliz na mesma. Estou me fodendo (risos). Que é uma coisa que eu acho que é a melhor das vinganças contra tudo quanto a vida nos possa fazer de mal é nós acharmos que ela já nos trouxe tanto de bom que já valeu. Já estou no lucro. Acho que muito pouca gente consegue chegar a essa consciência. É por isso que toda minha angústia em relação à literatura não me retira essa espécie de calma, essa espécie de paz, que é uma paz complexa mas é muito efetiva. É efetivamente daí que eu retiro a minha gratificação. A única tatuagem que eu tenho no corpo fiz na Islândia, na primeira vez que eu lá fui, e é a palavra TAKK, que é em islandês obrigado.

Obrigado a quem?

Obrigado a existir. Obrigado a tudo. Valeu. Vale. Sou grato!

a paz de valter hugo mãe



a paz de valter hugo mãe



a paz de valter hugo mãe



a paz de valter hugo mãe



a paz de valter hugo mãe



a paz de valter hugo mãe



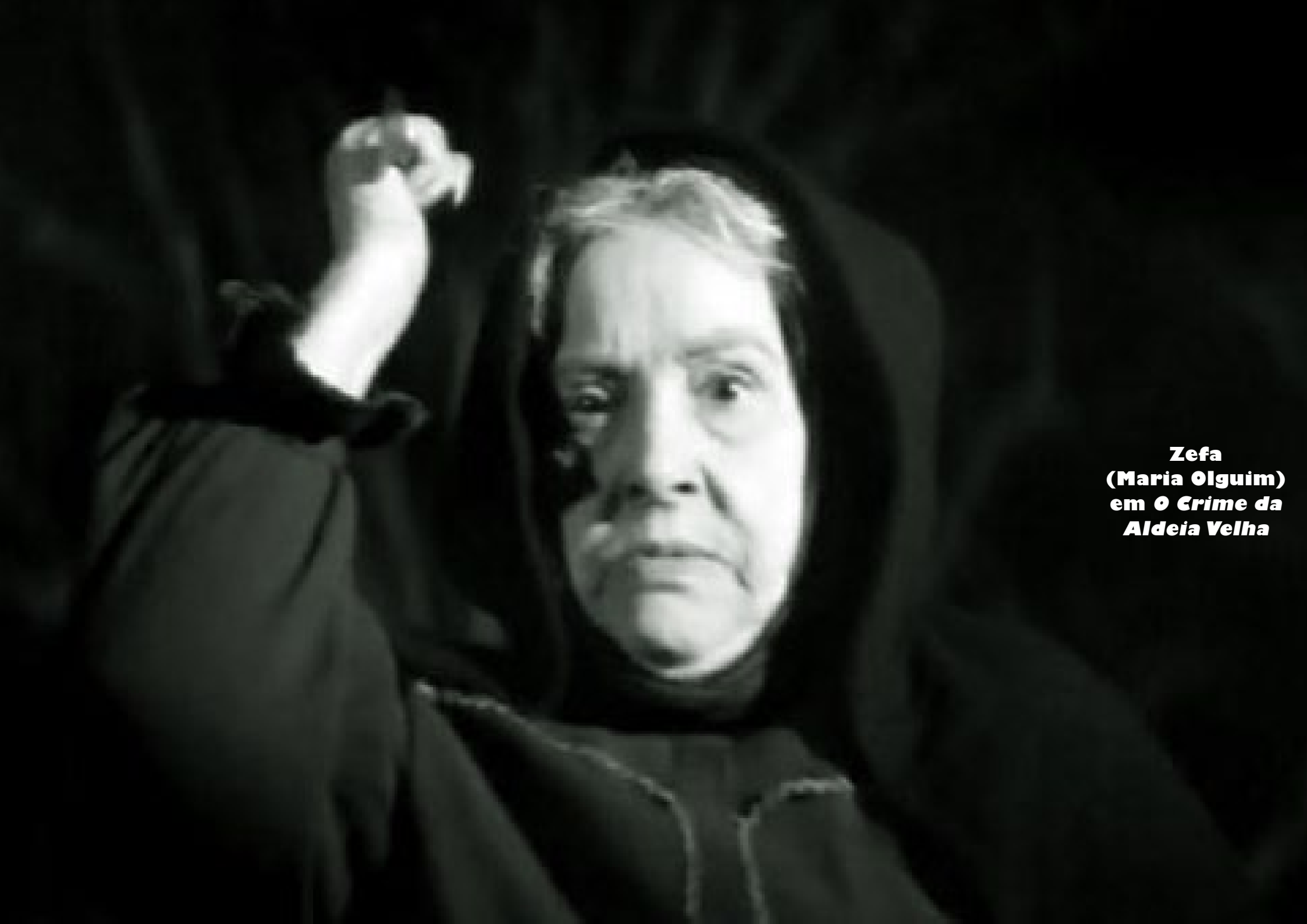
CINEMA

OS CENSURADOS

JOÃO MONTEIRO

OS CENSURADOS

As peças que Bernardo Santareno escreveu foram censuradas ou proibidas. Os filmes que Manuel Guimarães realizou foram alvo de cortes que alteraram a lógica narrativa. António de Macedo viu um dos seus filmes, *Nojo aos Cães* (1970), ser proibido de passar na íntegra em Portugal por ser «contrário aos interesses nacionais». Do convívio entre estes três artistas nasceram duas obras de género esquecidas do Cinema Novo português: o gótico *Crime de Aldeia Velha* (1964) e o *western spaghetti* *A Promessa* (1973). Para além da censura de Estado, estas obras foram objeto de outra censura muito mais eficaz: a censura de gosto.



Zefa
(Maria Olguim)
em *O Crime da*
Aldeia Velha



**Barbara Laage
(à direita) em
*O Crime da
Aldeia Velha***

***«Para mim, [o neorrealismo] é sobretudo
uma posição moral da qual se olha o mundo.
Torna-se em seguida uma posição estética,
mas à partida é moral.»***

Roberto Rossellini

os censurados

Nos últimos anos do Estado Novo, a resistência intelectual e artística desenvolvia-se muito em tertúlias nos cafés e restaurantes da capital. O movimento chamado Cinema Novo nasceu por exemplo no Restaurante Vává, que ainda hoje se situa no cruzamento da Avenida de Roma com a Avenida dos EUA. Mas nem todos os cineastas associados a este movimento frequentavam este café. Na Rua Alexandre Herculano ficava, até há pouco tempo, a Confeitaria Paraíso, onde durante a década de 60 se encontravam regularmente o dramaturgo Bernardo Santareno e os cineastas Manuel Guimarães e António de Macedo, figuras de certa forma marginais às classes artísticas a que pertenciam.

Santareno é comumente considerado o maior dramaturgo português do século XX. Pseudónimo de António Martinho do Rosário, formou-se em Medicina Psiquiátrica e trabalhou de perto com franjas sociais mais desfavorecidas. Aderiu ao Partido Comunista e nos anos 50 começou a escrever para teatro sob a influência de Federico García Lorca, entre outros. Os heróis das suas peças eram as comunidades de trabalhadores com quem conviveu de perto e os obstáculos que a sociedade portuguesa, controlada pelo Estado Novo, lhes colocava. É por isso associado ao movimento neorrealista, que em Portugal se manifestou mormente na literatura. A relação que Santareno criou com a censura salazarista marcou muito a sua carreira – as suas peças eram representadas com intervalos de dez anos após a sua publicação e o trabalho dos últimos anos antes da revolução havia sido totalmente proibido. Escrevia mais para ser lido como romancista do que para ser representado em palco.

A censura em teatro era a mais inquisitória: as peças eram censuradas antes de subirem à cena,

o s c e n s u r a d o s

começando pelos textos que as inspiravam, terminando na política de subsídios que excluía todos aqueles que insistissem em determinados autores. Para além das simpatias políticas do dramaturgo, os textos de Santareno abordavam o obscurantismo religioso e os efeitos da repressão sexual nas comunidades menos favorecidas e que, conseqüentemente, explodiam em violência inusitada e nunca antes vista no teatro português. Prova disso foi a reação do público quando António Pedro encenou *A Promessa* no Teatro Experimental do Porto. Subiu ao palco em 1957, foi retirada após duas semanas e só voltou à cena uma década depois.

A pesar de o Neorrealismo não ser muito popular junto da censura, foi conseguindo aos poucos saltar para o grande ecrã pelas mãos de alguns dos seus maiores executantes literários. Autores como Leão Penedo, Alves Redol ou Manuel da Fonseca estiveram por detrás das tentativas de mudança de tom dos filmes populares (*Sonhar É Fácil*, *Os Três da Vida Airada*) e da importação do modelo italiano de De Sica e Rossellini (*Dom Roberto*, *Salimbancos*). Não é de espantar que o potencial cinematográfico do trabalho de Santareno interessasse às «ovelhas negras» do Cinema Novo: Guimarães e Macedo. O que é de espantar, sim, foi a reação das elites culturais às adaptações de *Crime de Aldeia Velha* e *A Promessa* que, apesar da sua ousadia temática e estética, fizeram com que estes filmes se apagassem da memória coletiva portuguesa. Falemos então de cinema.



**João Mota e
Guida Maria em
*A Promessa***

AS PUPILAS DA ALDEIA VELHA

Decorria o ano de 1934 quando chegou aos jornais o caso de uma mulher queimada viva pela população da aldeia de Soalhães, em Marco de Canavezes. Acusada de estar possuída pelo demónio, foi posta a arder numa lareira caseira, na crença de que o fogo afugentaria o ser maligno para que a mulher pudesse ressuscitar curada. Bernardo Santareno leu esta notícia e inspirou-se para escrever *O Crime de Aldeia Velha* publicado em 1959. Dois anos mais tarde, o autor revela à imprensa os planos para adaptar a peça ao grande ecrã. O realizador seria Henrique Campos, o guião seria escrito por um profissional espanhol e no elenco figurariam atores como Mariana Rey Monteiro ou Mário Pereira. Mas os pedidos de subsídio ao Secretariado Nacional de Informação foram recusados e o projeto abortado. Santareno, num tom irónico, diz compreender, porque o filme iria «cheirar a carne assada». Promete entrar num «período cor-de-rosa» que lhe permita agradar ao S.N.I. e ganhar um subsídio com projetos como «por exemplo *As Pupilas da Aldeia Velha* ou *A Promessa de S. Bernardino*.»

Em 1964, o projeto é retomado por António Cunha Telles que procurava um sucesso de bilheteira que o salvasse dos flops comerciais de *Os Verdes Anos* e *Belarmino*. Desta vez, seria o próprio Santareno a escrever os diálogos e o principal papel seria entregue a uma vedeta estrangeira. Consciente da necessidade de uma deriva comercial, Cunha Telles resolveu entregar a realização a alguém com experiência e pouco afoito a tendências experimentalistas que afugentassem o grande público. O escolhido foi Manuel Guimarães, artista plástico, ex-assistente de Manoel de Oliveira, e o primeiro realizador português a fazer um esforço para integrar o cinema na corrente neorrealista que perpassava na literatura e o tirar do «charco» em que estava mergulhado na década de 50.

Salimbancos, de 1951, foi a primeira tentativa. Feito sem financiamento e com a cumplicidade de um grupo de

o s c e n s u r a d o s

amigos, como o escritor Leão Penedo e o ator Artur Semedo. Todos concordaram em trabalhar de graça sob condições algo precárias: por exemplo, para comprar película, Guimarães vendeu a mobília e a atriz Maria Olguim empenhou as joias. O filme foi elogiado principalmente por escritores neorrealistas que faziam crítica cinematográfica e teve um desempenho interessante nas bilheteiras. Os problemas começaram com o projeto seguinte, *Nazaré*, sujeito a cortes da censura que provocaram lacunas narrativas no filme, afastando público e crítica. *Vidas sem Rumo*, filmado em 1952, seria totalmente proibido, obrigando Guimarães a re-filmá-lo quase na íntegra. O filme apenas estrearia em 1956. Exausto, à beira de uma depressão nervosa e afundado em dívidas destes três filmes, realizou a opereta *A Costureirinha da Sé* para tentar sobreviver. Livre da censura estatal por uma vez, seria agora alvo da censura de gosto, acusado pelos seus pares de «traição à arte».

O convite de Cunha Telles para adaptar a obra do amigo Santareno foi uma injeção de vitalidade no quase derrotado Guimarães. A preferência pela estética neorrealista para retratar a situação dos mais pobres assim como a afinidade política que ambos partilhavam – Guimarães era também militante do Partido Comunista – puseram-nos em sintonia. Ambos viram neste projeto a possibilidade de exorcizarem no grande ecrã a sua própria luta contra a censura salazarista. O potencial dramático da peça foi traduzido visualmente por uma estética próxima do filme de terror gótico, assente nos grandes contrastes luz/sombra que faziam sobressair a ambiguidade dos personagens e das suas ações. Isso está presente logo nas primeiras imagens do filme onde surge a legenda «Este filme decorre no século passado». Trata-se de um comentário irónico ou uma tentativa de distrair a censura? Os autores nunca esclareceram.

o s c e n s u r a d o s

Os primeiros planos do filme descrevem aquilo que parece um sabat de bruxas mas é, na realidade, um exorcismo levado a cabo pelas mulheres de Aldeia Velha. A sua líder, Zefa (Maria Olguim), surge virada para a câmara (para o espectador) de faca em riste, identificando-nos com o possuído (Serge Farkas). A personagem de Joana é desempenhada pela atriz francesa Barbara Laage, cujo visual destoa da indumentária negra que cobre as mulheres da aldeia. A sua cabeleira loira conduz os homens à loucura e, de certa forma, simboliza a modernidade a tentar sobreviver numa sociedade ancestral e reprimida. E como é costume na obra de Santareno, o desejo sexual reprimido descamba em atos de violência descontrolada: dos duelos de machados entre os homens até à via sacra de Joana em direção ao fogo, tal qual uma Joana D'Arc moderna. Há inclusive uma crítica implícita ao próprio povo português, já que as figuras da autoridade – o padre e o regedor – se tornam, elas próprios, vítimas da ira da população, que se compraz em sorrisos enquanto observa o fogo imolar Joana.

A receção a *O Crime de Aldeia Velha* não melhorou a reputação de Manuel Guimarães junto do público ou da crítica (agora totalmente dominada pelos futuros cineastas da segunda geração do Cinema Novo). Houve inclusive quem sugerisse ao realizador que se reformasse juntamente com outros do cinema «clássico» português. Alguém que toda a vida lutou para fazer «um cinema com assuntos portugueses», «atuais e urgentes que interessam a todos» acabou sendo identificado com aqueles que abominava. Facto que torna *O Crime de Aldeia Velha* quase num testamento fílmico da luta inglória de Manuel Guimarães contra a censura, a falta de financiamento e o desprezo dos colegas de profissão. Acusado de se limitar a adaptar o modelo neorrealista italiano, Guimarães caiu no esquecimento e só voltou a ser lembrado quando Leonor Areal, na sua tese de doutoramento *Cinema Português – Um País Imaginado*, editada em 2011, lhe dá a paternidade do movimento em Portugal, classificando-o de «neorrealismo de resistência».

A PROMESSA DE SÃO BERNARDINO

Se Manuel Guimarães é o proscrito do Cinema Novo, António de Macedo é o fora da lei. Pertencente à primeira geração do movimento, a das Produções Cunha Telles, proveio do cinema experimental autodidata e destacou-se quando escreveu um dos poucos livros sobre teoria cinematográfica editados em português, *A Evolução Estética do Cinema*. Ao contrário de Guimarães, a quem faltou o apoio dos pares, Macedo deixou cedo bem claro que não estava interessado em fazer parte de nenhum grupo. Quando realizou a paródia aos filmes de agentes secretos, *Sete Balas para Selma*, foi excomungado por João César Monteiro da revolução cinematográfica portuguesa. E quando as Produções Cunha Telles faliram, filmou do seu próprio bolso *Nojo aos Cães*, simplesmente porque precisava de «fazer a catarse» em relação à situação do país. A censura não andava distraída e proibiu Nojo aos Cães de passar na íntegra em Portugal continental e ilhas, considerando-o «contrário aos interesses da pátria».

Apesar de não ser membro do Partido Comunista, tinha em comum com Bernardo Santareno interesses místicos e esotéricos. E quando em 1957, Santareno lhe entregou *A Promessa* para ler, Macedo interessou-se pelo potencial cinemático da peça, e tentou filmá-la imediatamente. A reputação de Santareno na censura afastou potenciais produtores e Macedo acabou por filmar antes *Domingo à Tarde*, de Fernando Namora. Os anos foram passando mas a vontade de adaptar *A Promessa* manteve-se intacta e o guião foi sendo reescrito, passando inclusive pelas mãos do reputado guionista espanhol Santiago Moncada. Quando o Centro Português do Cinema – cooperativa de cineastas e técnicos subsidiada pela Fundação Gulbenkian – foi fundado, Macedo, ao contrário dos colegas, tinha um argumento pronto há vários anos. No entanto, houve várias resistências internas, porque *A Promessa* com o passar dos anos se tinha convertido num *western spaghetti* ao estilo de Sergio Leone.



**Filmagens
de
A Promessa
nos Estúdios
da Tobis**

os censurados

Com o auxílio de uma coprodução espanhola, o filme começou a ser rodado em março de 1971. *A Promessa* retrata uma comunidade piscatória onde um casal, José e Maria, havia feito uma promessa de celibato pelo regresso do mar em segurança do pai de Maria. Esta jura iria ser posta em causa aquando da chegada de um cigano ferido chamado Labareda, que o casal acolhe em casa para o tratar. Do texto original de Santareno não restava uma linha, foi todo transformado ao som de Ennio Morricone e de *Era uma vez no Oeste*. Macedo até acrescentou um cigano mudo que tocava uma ocarina como Charles Bronson e a sua harmónica. «O que procuro denunciar é a exploração de uma comunidade de pescadores analfabetos por membros da classe eclesiástica», disse em entrevista. E fê-lo em grande estilo: uma violação filmada em ralenti; cadáveres mutilados em exposição numa igreja ao som da música da região captada por Michel Giacometti; e (pasmese) o primeiro nu integral da história quase centenária do cinema português.

O filme tinha tudo para ser apreendido e escondido num cofre debaixo de terra, mas sucedeu algo de inesperado: *A Promessa* é seleccionada para ir a concurso no Festival de Cannes. A única participação lusa datava da abertura do certame com *Camões*, de Leitão de Barros. Em 1968, os cineastas da *Nouvelle Vague* tomam de assalto o festival e transformam-no naquilo que ele ainda é hoje, o mais importante evento cinematográfico do mundo. *A Promessa* havia beneficiado da coprodução espanhola porque Cannes só era acessível a países cuja cinematografia produzisse um mínimo de vinte filmes anuais e desses, 25% teriam de ter divulgação internacional. O filme não ganhou nenhum prémio mas foi vendido para vários países, e o lucro ajudou a saldar as dívidas do Centro.

o s c e n s u r a d o s

Esta passagem por Cannes amansou um pouco a censura, que no entanto, exigiu 2 cortes – o diálogo entre o padre velho e o novo acerca do «comércio com o divino» e, claro está, a cena do nu. Com a preciosa ajuda de Fernando Lopes, à altura diretor do Centro, chegou-se a um compromisso para estrear o filme sem cortes. A condição era a seguinte: se alguma carta de reclamação chegasse à sede do SNI, o filme seria retirado imediatamente de cartaz. Dois meses após a estreia, deu-se o 25 de abril, e por essa altura o filme já havia batido recordes de assistência no cinema Condes. Apesar de ter sido a produção mais cara da existência do Centro, o filme conseguiu pagar-se, e a capacidade de organização de Macedo, decerto provinda da sua experiência como arquiteto, permitiu até poupar película, que seria usada para filmar a obra-prima de António Reis, *Jaime*.

As relações entre os cineastas do Centro nunca foram as melhores. Consciente disso, a Fundação Gulbenkian deu a entender que se estes não se organizassem internamente, o subsídio terminava. Foi então estabelecido um pacto de não agressão e os realizadores organizaram-se por grupos de trabalho escolhidos de acordo com afinidades estéticas. No entanto, Fernando Lopes e António-Pedro Vasconcelos ressuscitam a revista *Cinéfilo* que iria servir de válvula de pressão ao cessar-fogo acordado. E assim, os colegas de Macedo puderam dar azo à sua revolta perante a provocação de transformar Santareno num *western spaghetti*. Num dossier intitulado «O que nos promete a promessa?», a facção mais radical do Centro tenta destruir o filme e a reputação de Macedo. O primeiro «francoatirador» é Vasco Pulido Valente que abre as hostilidades assim: «Um destes dias fui ver vinte minutos de *A Promessa*. Por voyeurismo sociológico e porque os bilhetes eram de graça. Olha-se e não se acredita. [...] Afinal não descobri ontem que os Macedos existem: estão na Universidade, nos jornais, no

o s c e n s u r a d o s

cinema.» O senhor que se segue é Eduardo Prado Coelho, que num tom mais contido compara a peça ao filme e acusa Macedo de ter instrumentalizado a obra de Santareno de acordo com as suas próprias preocupações esotéricas. Por exemplo na peça, o cigano Labareda é castrado por um José impotente; no filme, José esfaqueia o cigano já morto e de seguida violenta a esposa, terminando o filme num plano em que se vê o casal nu abraçado na cama com o cadáver a seus pés, sugerindo um macabro triângulo amoroso de sexo e morte. A estacada final é dada por Vasconcelos que acusa Macedo de misturar nos seus filmes «Bergman, James Bond, o cinema *underground* e agora o *western spaghetti*»; e pior, «recorrendo a um arsenal expressivo com o qual Peckinpah se tornou tristemente famoso», acusando Cannes de ser «um festival vendido». Atualmente, dizer que cineasta X mistura Bergman com Peckinpah é o melhor dos elogios possível, não vivêssemos nós em plena «Era Tarantino». Mas em 1974 era o pior dos insultos. Lá fora, os críticos falavam de um filme que apontava à mudança da mentalidade portuguesa...

Mas Macedo sobreviveria, não só a este ataque como à tentativa de impedir a estreia de *As Horas de Maria* por parte dos setores católicos conservadores da sociedade portuguesa em 1976; aos herdeiros de José Régio que tentaram também impedir a estreia de *O Príncipe com Orelhas de Burro*; claudicando durante a década de 90 perante sucessivas recusas de financiamento por parte dos concursos do atual Instituto de Cinema e Audiovisual.



**Almoço de fim
de rodagem
Sinde Filipe ao
centro e à sua
direita, António
de Macedo
e Bernardo
Santareno**

os censurados

A MASCARADA DO POVO

Ao compararmos as críticas a ambos os filmes encontramos uma convergência a dois níveis: no aproveitamento folclórico do «povo» e no excesso de violência gráfica. *O Crime de Aldeia Velha* chocou os críticos pelo aproveitamento «no pior jeito populista» dos habitantes da aldeia de Monsanto onde o filme foi rodado. O povo continua a ser tratado como um «cãozinho de luxo» e os profissionais do cinema em Portugal limitam-se a vestir os atores com os trajes tradicionais e a pedir-lhes que mimetizem alguns gestos mais acentuados dos locais. Dez anos depois (a distância temporal que separa as duas adaptações), *A Promessa* é acusada de «roubar ao povo a sua imagem» reduzindo-o perante uma mera «estética decorativista» obediente «à fotogenia da pobreza do sul».

Relativamente à violência, no caso de Guimarães, prende-se com essa necessidade de ter de mostrar sangue em abundância quando se mata alguém, «não vá o incrédulo duvidar». Esse é mesmo um defeito congénito do cinema português, «o de comprazer-se em mostrar as cenas truculentas até ao fim, bem explicadinhas». Quanto a Macedo, a acusação é ainda mais contundente: «Mas para Macedo o cinema é uma linguagem. O cinema fala. E fala para quem? Para o público que, sendo pagante, tem que ser entretido e, sendo analfabeto, só entende uma linguagem super-expressiva. Como a dos surdos-mudos.» Este virar as costas ao cinema italiano e norte-americano de género tem muito a ver com a formação da maioria dos praticantes do Cinema Novo em França e à sua tentativa de provocar em Portugal uma revolução cinematográfica como as ocorridas em França, Itália ou Brasil.

Assim como Santareno se tornou ainda em vida um dos maiores nomes do teatro contemporâneo português, já a Guimarães (falecido em 1975) e a Macedo (ex-cineasta octogenário) lhes tem sido negada a consagração ou

o s c e n s u r a d o s

pelo menos um reconhecimento pela sua coragem. Muito pelo contrário, parece ter existido até um certo aspeto persecutório, indiferente às tentativas de Guimarães em tirar o cinema português «do charco» e às experiências visuais de Macedo que lhe garantiram entradas em festivais como Veneza e Cannes, algo que os seus colegas do Centro só conseguiram anos mais tarde (incluindo o mestre Manoel de Oliveira). Independentemente da participação ativa do dramaturgo na produção dos dois filmes, Guimarães é acusado de ter preparado um «cocktail cine-teatral» incapaz de se libertar da «pretensa conciliação entre Literatura e Cinema», fruto da inexistência de uma indústria que produza argumentos originais. Já Macedo, que transformou por completo o original, foi criticado por se ter afastado do universo de Santareno, banalizando-o através do recurso a uma estética proveniente de géneros menores.

O caso de Macedo é ainda mais esquizofrénico. Eduardo Prado Coelho, que acusou Macedo de se ter apropriado do material fornecido por Santareno da forma menos «eficaz», mas em 1983 escreve que a escolha desta peça «lhe permitiu realizar aquele que é talvez o seu filme mais desenvolto e eficaz». Mudar de opinião não é sinónimo de fraqueza de carácter mas Prado Coelho não faz propriamente um mea culpa, ao contrário por exemplo do crítico Jorge Leitão Ramos. No número seguinte do *Cinéfilo* especial acerca de *A Promessa*, um leitor identificado como JH Leitão Ramos junta-se ao coro de críticas e acusa o festival de Cannes de ser uma «feira de fitas», pondo em causa o critério por detrás da seleção deste filme e do esquecimento de *O Passado e o Presente* de Manoel de Oliveira, produzido pelo Centro. Vinte anos depois, aquando da passagem do filme na SIC, recorda essa crítica e escreve: «Só que, à distância de vinte anos, noutras eras e andanças, sem táticas nem estratégias

o s c e n s u r a d o s

de permeio, talvez se perceba que estava ali uma hipótese de cinema comerciável que viabilizasse o outro.» O outro a que ele se refere é o cinema de autor.

Paulo Filipe Monteiro no seu estudo intitulado *Uma Margem no Centro: a Arte e o Poder do «Novo Cinema»*, afirma que o movimento Cinema Novo com o apoio da Fundação Gulbenkian se tornou no poder dominante antes da revolução de abril. Unidos contra o Estado Novo e os seus filmes, estes novos cineastas reformaram os velhos, negaram-lhes a existência e recomeçaram do zero. O que se verificou após o 25 de abril de 1974 foi, de certa forma, paradoxal. Enquanto existiu um inimigo comum, havia união entre todos; assim que este inimigo sucumbiu, os cineastas dividiram-se em cooperativas e tornaram-se inimigos uns dos outros. António Roma Torres, na sua obra *Cinema Português, Ano Gulbenkian*, acusa «análises críticas», como as que foram feitas em relação ao Crime de Aldeia Velha e A Promessa, de estarem «viciadas por um “critério de qualidade” necessariamente implícito e pouco objetivo, escamoteando as determinantes ideológicas que o informa». É verdade que a decadência do cinema luso teve muito que ver com a penetração massiva do cinema americano no pós-Segunda Guerra Mundial, mas falta estudar as consequências destas guerras intestinas para a história do atual divórcio entre o público e o «seu cinema» (cada vez mais indispensável nas «feiras de fitas» lá fora). E, mais importante ainda, para auferir as razões do apagamento de alguns filmes e realizadores da memória coletiva nacional.

Fotografias de *A Promessa* cedidas por Henrique Espírito Santo



infantil e juvenil

Andreia Brites

o desfazedor de impossibilidades

JÁ OUVISTE FALAR DO MIGUEL
E DA NOITE EM QUE ELE OUVIU UM ESTRONDO



E GRITOU:



TODOS
CALADOS,
AÍ EM
BAIXO!

Foi o próprio autor quem confidenciou, numa entrevista ao jornal *The New York Times*, em 1993, que é bastante literal nas histórias que conta, e que muitas das interpretações que os leitores adultos tecem, por muito válidas que sejam, e muitas são, não correspondem às suas intenções.

Nessa linha de pensamento, quando se defende do epíteto de controverso ou prejudicial à tranquilidade infantil por provocar medo ou alimentar situações de crueldade social, Sendak argumenta que as crianças percebem. Ao contrário da leitura pejada de referências, conceitos psicanalíticos e sociológicos, as crianças aderem diretamente às emoções através da sua própria experiência, que, não esqueçamos, ainda não procedeu à cisão trágica entre realidade e imaginário.

No álbum que serve de mote à entrevista de 93, *We are all in the Dumps With Jack and Guy*, Maurice Sendak conta a história de um bebé abandonado que vive na rua e que será acolhido por duas figuras especiais. Para os adultos, a grande questão reside na crueldade daquele quadro, e no facto de o bebé continuar a viver na rua, mesmo contando com a proteção de Jack e Guy. O autor contrapõe com um exemplo: «A good friend of mine in California got an early copy of the book and read it to his daughter. And he said, “It was sad, wasn’t it?” He was projecting. And she said, “It’s all right, because the baby has a family.” And he said, “It’s not really a family, honey.” And she repeated, “The baby has a family.” And she got it.»

Se há algo que marca intrinsecamente a literatura infantil é o seu recetor específico, com consequências aparentemente incontornáveis para os estudos literários: os adultos não acedem ao imaginário

e ao pensamento das crianças, logo nunca lerão como elas e nunca poderão por isso reconhecer integralmente os efeitos da sua leitura. Será radical afirmar que ninguém como Sendak consegue chegar a elas de forma tão direta, mas não é uma inverdade considerar que há na sua arte uma compreensão mais profunda e uma abordagem mais desprendida de todo o contexto de interpretação adulta. A genialidade deste autor, cuja técnica e ritmo de ilustração marcaram decisivamente a história do *picture book*, centra-se precisamente nessa visão global que dialoga sem intermediários com o seu público. Não é fácil encontrar autores que reiterem tão categórica e intuitivamente o ponto de vista infantil, sem que isso em algum momento constitua um conflito entre a intenção da obra e a sua receção.

Por isso, a edição na península ibérica de 20 títulos deste autor magno é um acontecimento digno de destaque. Para Margarida Noronha, a editora portuguesa da Kalandraka, Sendak é um dos maiores autores de literatura infantojuvenil, «o artífice daquele que para nós é o álbum ilustrado perfeito, *Onde vivem os monstros*.» Considera que a sua edição representa «juntar a obra de um grande artista à de outros grandes ilustradores contemporâneos que temos vindo a publicar: Roberto Innocenti, Leo Lionni, Arnold Lobel, Janosch, Tomi Ungerer, Iela Mari, Shaun Tan... Trata-se, em suma, de oferecer ao nosso público o melhor do que somos capazes de publicar. Da mesma forma que queremos que as crianças tenham uma alimentação saudável, também desejamos que os seus paladares leitores se deleitem com o melhor, ou seja, com obras que as enriqueçam literária e plasticamente.»

FOI QUANDO OS PADEIROS VIERAM
COM UM COPO MEDIDOR, GRITANDO:



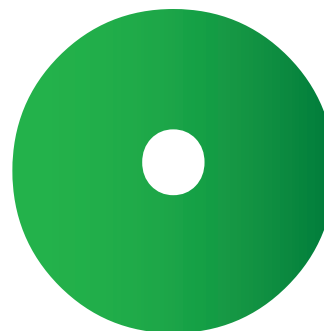
LEITE!

LEITE!

LEITE
PARA
O PÃO
DE LEITE!



De entre os cerca de oitenta títulos que assinou, em muitos dos quais apenas a ilustração, a Kalandraka teve de escolher. Não sendo tarefa fácil, era essencial ter critérios. O ponto de partida foi a trilogia iniciada com *Onde Vivem os Monstros*, o paradigmático picture book do autor, que já tinha sido publicado pela editora em todas as línguas peninsulares exceto espanhol. «Desde então, temos estado atentos a todas as mudanças de gestão dos seus direitos. Nesta última etapa, os herdeiros queriam que a obra de Maurice Sendak estivesse agrupada numa só editora nos países onde está publicado. E na Península Ibérica a Kalandraka foi a editora eleita, o que nos deixa muito orgulhosos.» E acrescenta: «A obra de Maurice Sendak é muito vasta e a escolha foi complexa porque, em primeira instância, tratava-se de selecionar 20 títulos entre numerosas possibilidades. Porém, na Kalandraka apostámos em oferecer ao nosso público obras que consideramos essenciais e especiais na trajetória deste criador. Começámos então pela sua célebre trilogia de histórias que partem de três sonhos, três aventuras noturnas, publicadas num espaço de tempo muito dilatado: *Onde vivem os monstros* (1963), *Na cozinha da noite* (1970) e *Outside Over There* (1981). Em segundo lugar, decidimos publicar a coleção Urso Pequeno porque as suas histórias intimistas não só dão a conhecer a grande escritora Else Holmelud Minarik, como também expõem uma faceta de certa forma mais terna das ilustrações de Sendak. A partir daqui, pretendemos publicar outras obras que mostrarão distintas etapas da ampla produção artística e literária de Maurice Sendak.»



primeiro título desta vintena é, por isso, *Na Cozinha da Noite*, traduzido do original, *In the Night Kitchen*, e acaba de chegar às livrarias. Muito diferente do anterior no tipo de ilustração, também foi estudado como obra de banda desenhada, pela estrutura de vinhetas através da qual é narrada a história de Mickey (Miguel na tradução portuguesa). Na sua composição é aliás clara a influência de *Little Nemo in the Slumberland*, a série de tiras de banda desenhada do início do século XX, assinadas por Winsor McCay que o próprio Sendak assume como consciente e intencional. A estrutura diegética do ciclo fechado assemelha-se notoriamente, começando e terminando na cama, o lugar do sono e do despertar para o sonho.

A partir daqui, as interpretações proliferaram, e a obra já foi analisada na perspetiva psicanalítica da morte, da fantasia sexual, e até da simbologia cristã com a morte e a ressurreição associadas aos movimentos de descida e ascensão, com a garrafa de leite como principal ícone.

A nudez de Miguel foi, apesar de todo o pensamento muito mais interessante que se foi desenvolvendo em torno da obra, o seu elemento mais polémico. Tem provocado inúmeros atos de censura nos EUA, entre os quais a integração deste título em listas de livros proibidos em bibliotecas e escolas. Houve até um movimento que apelava a que os mediadores desenhassem fraldas em todas as imagens em que aparecesse o corpo nu de Mickey.

Estamos em 1970 e o autor continua o seu percurso de apagamento de fronteiras e de criação de uma nova identidade para o álbum de receção infantil.



Se há aspetos totalmente diferentes e até inesperados do ponto de vista da técnica da ilustração, com consequências para a leitura, outros persistem numa linha de continuidade que reforçam essa originalidade de Sendak, num duplo sentido. Originalidade porque faz algo novo, mas igualmente porque assenta numa observação da origem, e essa origem não pode ser outra que o comportamento e o imaginário infantil.

O autor resiste, todavia, a generalizar padrões, e atinge sempre um grau de subjetividade da personagem que a torna mais verosímil. Tal como Max, Miguel vive uma aventura onírica fabulosa, que nasce no seu quarto e ali acaba. A ideia de ciclo não é estranha ao tempo da fantasia, ao tempo do brincar, ao tempo da evasão, que, por muito que dure, está sempre condicionado às fronteiras do tempo e do espaço dos adultos (a casa, a escola, as rotinas).

Embora não seja condição imprescindível, a noite potencia todos os mistérios, os medos e os sonhos, que se confundem com o sono. Ao contrário de Max, Miguel já está na cama, onde é aparentemente despertado por um barulho. O medo, que se induz pela sua expressão inicial, dá lugar a uma reação verbal. Miguel reage ao som, interpela-o, e logo se levanta para o combater. Começa então uma queda surpreendente que o liberta, como que por magia, do pijama, e o leva em direção ao andar de baixo. Apesar de serem referidos no texto, a imagem não mostra os pais, que se presume durmam no quarto, fora dos limites da vinheta. Flutuando como um astronauta, num espaço sem gravidade, Miguel tem ainda oportunidade de observar a lua antes de se deleitar com uma aterragem fofa, dentro da taça de massa, onde os três padeiros da cozinha da noite preparam pães-de-leite. O motivo desta nova aven-

tura é o leite que estes homens anafados, com bigodes curtos, semelhantes ao da figura de Oliver Hardy (o Bucha dos filmes cómicos da dupla Bucha e Estica), confundem com Miguel. O ritmo dos diálogos obedece a repetições, enumerações, exclamações e rimas que se associam às formas curvas e gestos cadenciados numa coreografia imagética. As colheres de pau são um adereço recorrente, ora para mexer a massa, ora como extensão do poder dos padeiros. Miguel emerge da massa quando a colocam no forno, num gesto de libertação, e logo cria um avião que lhe dá acesso aos céus estrelados desta cidade erigida com utensílios de cozinha e à enorme garrafa de leite onde acaba por mergulhar, perante o espanto do trio. O incidente causado na rotina destes trabalhadores é resolvido pelo próprio protagonista, quando lhes dá o leite de que precisam, usando, dentro da garrafa, o medidor que lhes tira no momento em que levanta voo. Tudo regressa à ordem, a massa vai finalmente para o forno, e os padeiros recuperam o estado original de contentamento, embora nunca tenham efetivamente perdido uma boa disposição doseada de espanto. Miguel, por sua vez, depois de se ter libertado do pijama, ter ficado coberto de massa e de a ter igualmente largado no contacto com o leite, regressa à sua cama e à sua roupa original, recuperando o sono, sob o avião que pende num fio sobre a sua cama.

A história tem um fortíssimo pendor de fantasia, alicerçado em cada detalhe desta fabulosa cozinha, cheia de arranha-céus, torres e cúpulas onde reconhecemos frascos, latas e sacos de farinha, compota, cremes, comida de crianças, bagas e um inúmero conjunto de marcas e produtos que um abundante *lettering* revela. Ainda há tampas, velas, saca-rolhas ou abre-latas, espremedores, batedeiras e funis, para comporem tão apetecível cenário.

Sendak continua a respeitar a contenção discursiva, apesar do estilo mais cénico desta obra. A narrativa textual mantém a sua simplicidade sequencial, próxima dos atos de fala das crianças.

As vinhetas, por seu turno, acompanham a ação e pautam o movimento dos vários episódios de voo e queda, ou da preparação do pão. De acordo com a ênfase a dar ao momento ou com a necessidade de alargar o acesso ao contexto, a vinheta aumenta o seu tamanho na página, podendo até dar lugar a uma única ilustração de página dupla, como acontece quando os padeiros transportam a massa do pão-de-leite para o forno, quando Miguel sobrevoa a garrafa de leite e finalmente quando os padeiros cantam em torno da massa, com Miguel a observá-los com agrado, ainda empoleirado na garrafa, no canto superior esquerdo da imagem.

As opções cromáticas destacam o azul da noite, o amarelo da lua, o branco da farinha, e os tons castanhos que remetem para o pão e para a pele, com apontamentos variados que realçam a dimensão cosmopolita desta cozinha especial, com arcos, estações de comboio elevadas, portas e muitas janelas com luzes acesas e apagadas. Os tons escuros e suaves do quarto, por seu turno, remetem para os limites espaciais e o conforto da cama, com a manta a que Miguel recorre no início e no fim.

No final, o texto oferece ao leitor dois elementos fundamentais para a conclusão da obra. O voo de Miguel até à sua cama é descrito assim: «E deslizou pela garrafa/ em direção à

cama dele/ finalmente livre» (no original, carefree and dried). A interrogação é inevitável: livre de quê? Do medo original? Da massa que o envolveu? Do sonho e da viagem?

Provavelmente, do medo, já que é esse o impulso original da sua aventura onírica. A fechar, na última página, uma revelação: «É por essa razão que, graças ao Miguel, temos pães-de-leite todas as manhãs.» Ao protagonista é atribuída a condição de herói, com esta máxima irónica, ao jeito de tantos textos pedagógicos ou moralizantes, mas que aqui tem um efeito antitético. Pois se é Miguel quem perturba o trabalho dos padeiros, é também Miguel quem lhes dá aquilo de que mais

precisam. A interrogação persiste, nesta narrativa fechada que afinal se abre quando nada o faria crer. Mas não será toda ela uma interrogação permanente, um desafio a toda a ordem causal e temporal?

Sem macular a simplicidade, Maurice Sendak alarga a experiência onírica associada ao medo e à infinita capacidade que as crianças têm de viver, reviver e transformar o vivido. Como o próprio autor afirma em 1993, este é um tema persistente: «the tenaciousness of children to survive». Isso implica sempre ter medo e superá-lo. Com prazer.



sendak

**CARLA MAIA
DE ALMEIDA**
**CORAGEM
DE TRADUZIR
UM HERÓI**

ANDREIA BRITES

FOTOGRAFIA DE PAULO SOUSA COELHO





função do tradutor é, muitas vezes, a mais inglória e mais ignorada no universo da literatura. Tarefa sempre subvalorizada, é por si só um acto de criação. Carla Maia de Almeida, escritora e jornalista, assumiu o desafio de traduzir os textos de Maurice Sendak e sofreu. Nesta entrevista, conta à *Blimunda* como é a difícil arte de intervir num texto sem jamais o desrespeitar.

Numa palavra, traduzir Maurice Sendak significa...

Coragem.

O que está a ser mais aliciante?

Gosto de coisas difíceis; ou, como se diz agora em linguagem *coach*, «desafiantes». Tentar entrar na cabeça de um dos meus heróis literários e traduzir para português o que ele escreveu faz-me sentir na pele das mulheres exploradoras do século XIX, tal é a riqueza do mundo que tenho à minha frente. O universo do Sendak é «luxuriante», para usar um adjetivo também do século XIX. Agora li-o com outra percepção e outra capacidade relacional. Aprendemos sempre melhor e mais depressa quando temos um pretexto que nos implica directamente no processo de aprendizagem, como é o caso.

Quais são os erros que nunca se podem cometer?

O erro de pensar que estamos livres de cometer erros, o erro de fazer as coisas à pressa, o erro de fazer traduções demasiado à letra, o erro de fazer traduções demasiado inventivas, o erro de não dar tempo para o texto respirar antes de entregar, o erro de não trocar ideias ou tirar dúvidas com outras pessoas, o erro de desanimar antes do fim.

Quais são as maiores dificuldades?

São as do costume, as dificuldades que qualquer tradução apresenta, mas que aumentam com a complexidade literária do texto. Os dicionários estão longe de resolver tudo. Do inglês para o português, é sempre uma dor de alma perder um jogo de palavras, uma aliteração, uma rima... Não nos podemos esquecer que os picture books são também para ser lidos em voz alta, essa é uma das suas especificidades. É preciso ter um certo ouvido para isto. A Riitta Oitinen, finlandesa que estuda as questões da tradução na LIJ, fala na «dimensão da aura»: um cruzamento da dimensão verbal e visual, que se manifesta na fruição global da obra e na leitura em voz alta. Portanto, eu sou também uma leitora de auras.

Quais são as grandes especificidades dos textos de Sendak?

Bom, esta dá pano para mangas, mas, essencialmente, eu lembraria a integração quase fusional entre texto e imagem (muitas vezes, é na imagem que está a compreensão do texto); a resistência a uma compreensão única e normativa do texto, que tem origem em todo o magma psicanalítico presente na obra do Sendak (o que me obriga a mobilizar também o meu inconsciente); e a certeza de que cada palavra que lá está não está por acaso. Ele próprio dizia que escrevia com um propósito, e por isso escreveu muito menos do que ilustrou. No fim, fica a sensação de não se ter resolvido por completo o enigma. O que é bom. Porque “um clássico é um livro que nunca acabou de dizer o que tem de dizer”, como escreveu o Italo Calvino.

Terás certamente visto outras traduções. Há falhas? Quais são as mais gritantes?

Vi a tradução francesa do *In the Night Kitchen* e fiquei logo horrorizada. É incrível! Aquilo é outro texto, há partes que são pura invenção, não têm nada a ver com o que o Maurice Sendak escreveu nem com as ilustrações. Vi também a tradução espanhola, que segue bastante a francesa... Enfim, não sei como é possível. Escandaloso. Eu disse à Margarida Noronha que não queria ficar para a História como mais uma tradutora que assassinou os textos do Sendak... Acho que pelo menos isso consegui.

Sendo autora, jornalista e também tradutora que se dedica sobretudo ao livro infantil e juvenil, o que representa para ti Maurice Sendak?

Até agora só tenho traduzido livro infantil e não quero traduzir mais nada, quero que esse trabalho enriqueça e complementa tudo o resto: o jornalismo, a escrita, a formação... mas sempre fiel à minha dama. Traduzir é quase tão bom como escrever, dá-nos uma outra percepção da estrutura e da orgânica da escrita, e eu tenho tido a sorte de traduzir textos de excelentes autores, como Tomi Ungerer, Patch Hutchins ou Emily Gravett.

O que é que o Maurice Sendak representa para mim? Um herói. Nada menos do que isso. Alguém que fez aquilo que sempre quis fazer, desde o início, desde que era miúdo: escrever e desenhar. Alguém que saiu de um meio pobre de Brooklyn e revolucionou – a partir de dentro de si próprio – o modo como se faziam e entendiam os livros para crianças e os *picture books* em particular. Alguém que se atreveu a pôr o ‘self’ no centro dos livros, e ao mesmo tempo estar sempre do lado das periferias, das margens, sem concessões a um sistema que aconselha sobre «o que fazer agora», de modo a que o sistema possa funcionar sem atrito. Contra a mentira e a hipocrisia, o Sendak foi um homem radical e brutalmente honesto mas também terno e divertido. Gosto disso.

Em Destaque

O MEU AVÔ

CATARINA SOBRAL
ORFEU NEGRO



No seu terceiro álbum, Catarina Sobral cria uma elegia ao tempo deleitado de uma rotina feliz. *O Meu Avô* narra o quotidiano de um herói, aquele que já se libertou da ditadura do tempo: «O meu avô costumava ter uma loja de relógios. Agora tem bastante tempo. O Dr. Sebastião não é relojoeiro (apesar de estar sempre a ver as horas) e nunca tem tempo a perder.” Um herói que acumulou experiência, um herói que não é novo, um herói aos olhos do neto, um herói que recupera a figura ingénua e inconsequente do carismático Sr. Hulot, de Jacques Tati.

Este avô, a quem Catarina Sobral habilmente deu vida, é uma figura simples na aparência e no comportamento, mas que congrega não apenas toda uma enciclopédia de referências da autora como uma teia de juízos sociais. Em primeiro lugar, a figura do avô é a de alguém carinhoso e disponível, na literatura e na vida, enquanto paradigma. Que depois não seja bem assim, enfim, cada caso é um caso... O avô é, potencialmente, aquele que tem tempo para ir buscar o neto à escola, fazer coisas com ele, ouvi-lo e contar episódios biográficos ou curiosidades. É, em resumo, uma figura empática. A personagem corresponde. É também uma espécie de alter ego para muitos adultos, que se projetam nessa condição, a do homem reformado, enérgico, que tem *hobbies*, uma vida social ativa e mesmo assim se sente sempre tranquilo e disponível.

Corresponde. Até onde chega a ironia da perfeição? Haverá de todo ironia? Afinal, o narrador apenas reproduz o que sabe, vê e acompanha. Aquilo que, pode o leitor imaginar, o avô lhe conta na viagem de regresso da escola, na bicicleta de dois lugares, ou quando ficam sentados no banco de jardim, iluminados pelo candeeiro público que ladeia o prédio, depois de deitarem o lixo no caixote. Mas seria este avô tão saudável se não existisse um oposto, uma figura atormentada, que a cada novo momento de prazer do ancião se vê confinado a espaços obrigatórios, tarefas stressantes ou pausas vazias de qualquer interesse? O Dr. Sebastião não faz pilates nem aprende alemão. Ao contrário, equilibra-se entre pastas de arquivo e uma chamada telefónica. Faz serões, manda emails, encomenda pizzas e aquece o almoço no micro-ondas. Depois da apresentação inicial

que termina de forma sugestiva, «Têm pouco em comum, embora o meu avô diga que já foi muito parecido com o Dr. Sebastião... que nunca se esquece de comprar o jornal. O meu avô nunca se lembra de ler as notícias.», não há palavras para enumerar a rotina deste homem que não é médico, mas é doutor. Apenas a força das ilustrações, que apresentam as duas personagens sempre a par, a realizar a mesma ação, com abordagens diferentes, narra o dia a dia do vizinho do avô. O silêncio discursivo enfatiza o efeito comparativo da imagem, como se se tratasse do jogo das diferenças, levando-o ao extremo antinómico. A distinção erige-se sobre as semelhanças: ambos sentados à secretária, o Dr. Sebastião de costas, o avô de frente; ambos com o braço estendido, o primeiro a pagar a pizza, o segundo a tirar farinha de um frasco, a mesa do lanche e as pernas de um, de pé, e do outro, sentado. Com a escolha de uma paleta mínima de cores (vermelho, verde e amarelo, com jogos de tons e sobreposições) que preenchem longos espaços das páginas, constituem padrões, ou jogam com os contornos a preto ou branco, há uma espécie de identidade entre as duas vidas, uma sincronia que o tempo promove, e que a perspetiva põe em confronto, entre a página ímpar e a página par, seja usando o mesmo ponto de vista, para reiterar as diferenças, seja manipulando a lente em função do que um ou o outro veem, seja manifestando a sua relação efetiva

ou simbólica com um lugar, ou ainda apresentando ambas as personagens alheadas do seu contexto, com motivações totalmente diferentes.

Mais do que rever Hulot, Pessoa, Almada ou Manet, que Catarina Sobral partilha sem qualquer subtileza, é no detalhe de cada quadro que reside a intertextualidade deste álbum mais emocional, mais dado à subjetividade, à memória, à idealização. Os elementos modernos coexistem com padrões de azulejo tradicional, o equipamento da aula de pilates com o cachimbo, ou o serviço de chá com a máquina do café.

Quando se lê, pergunta-se porque está lá o que está no livro e porque não está o que está ausente. A necessidade de estar justifica a coerência e o equilíbrio do texto. O mesmo se passa com um álbum, na sua dupla leitura visual e textual. Neste caso, tudo parece encaixar, e por isso não há nada que esteja a mais ou em falta. Não por ser bonito, ou cómico, ou insólito, ou representativo. Porque o conjunto é válido com cada um dos seus ínfimos detalhes, que lhe confere essa carga de autenticidade vinda diretamente da memória e da subjetividade de quem lê.

Catarina Sobral mudou o ângulo de abordagem narrativo e estético: a colagem deu lugar ao desenho, os signos e os símbolos da língua foram substituídos por um protagonista humano. Mas o ritmo enumerativo, a sucessão de acontecimentos e o questionamento continuam presentes. Agora, pode dizer-se que a acutilância da autora não se reduz a um exercício linguístico e sim que a crítica social e a observação do mundo foram sempre o seu lugar primeiro. Agora, o leitor poderá reler *Greve* e *Achimpa* com outros olhos. Que não serão certamente os deste avô e do Dr. Sebastião, mas serão necessariamente comparativos e não unívocos.



MAR

RAGAZZI AWARD EM BOLONHA

Mar, o activitário da Pato Lógico, com ilustrações de André Letria e texto de Ricardo Henriques mereceu uma menção do júri dos Bologna Ragazzi Awards na categoria de não ficção. Depois de *A Ilha* (Planeta Tangerina), que também foi distinguido com uma menção no ano passado, na categoria de Opera Prima, é o segundo livro de uma editora portuguesa a integrar a lista destes prémios de referência mundial. O júri destacou a coerência entre a ilustração e o design que dão à obra uma força plástica de excelência.

A lista completa dos livros vencedores, com os respetivos argumentos do júri e as capas, está disponível no site da Feira, que começa já no próximo dia 23 de março.

Mar ▶



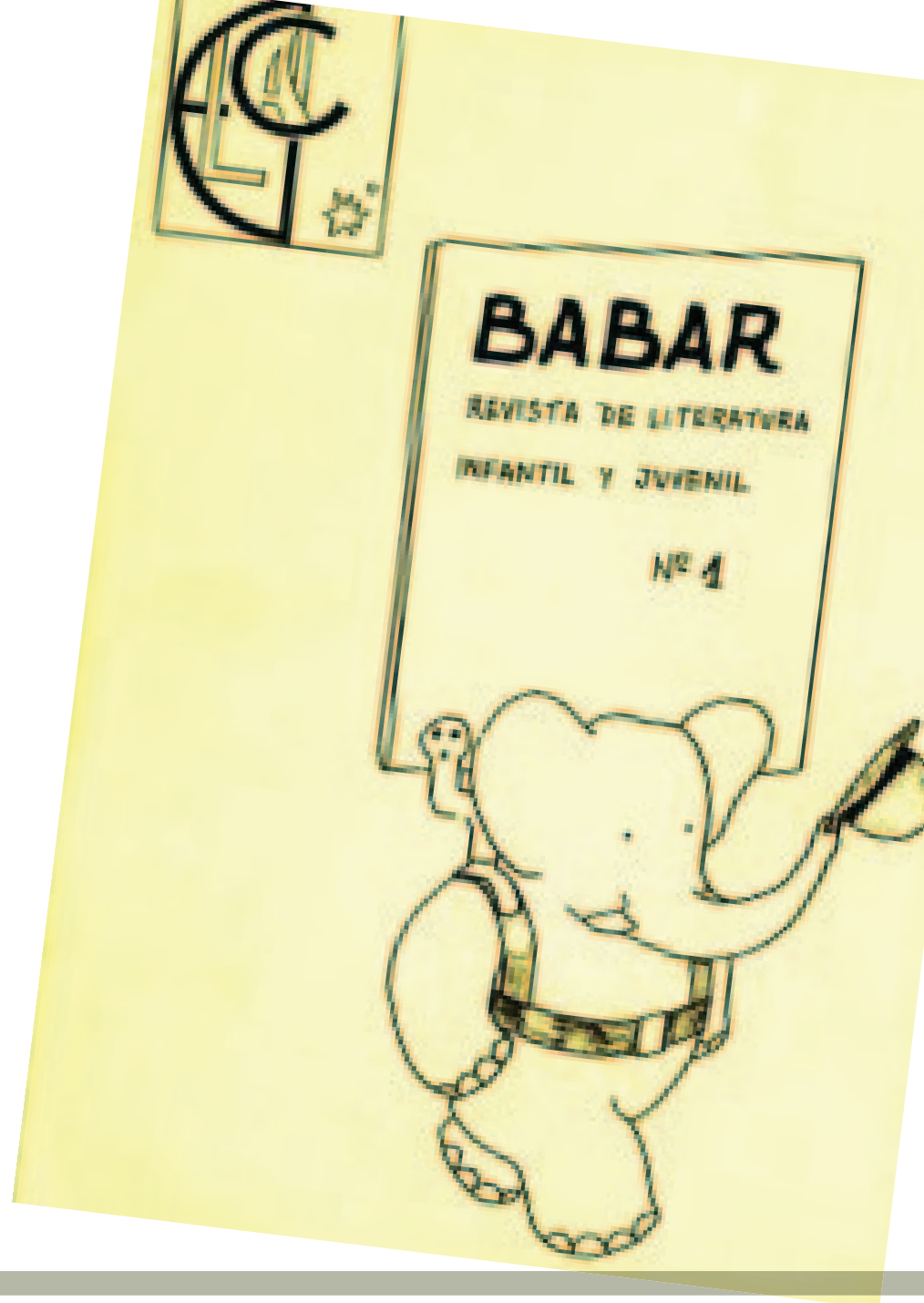
Notas de Rodapé

CHILE OS LIVROS DA POLEMICA

Através de um projeto-piloto, por ocasião da Feira do Livro de 2013 de Santiago, os bibliotecários das bibliotecas públicas do Chile selecionaram em conjunto uma lista de títulos para aquisição. Ao ser tornada pública, a lista causou uma intensa polémica por integrar livros sobre personalidades mediáticas e de autoajuda. Alguns editores acusaram os bibliotecários de contrariarem a formação cultural e reproduzirem tendências televisivas. Gonzalo Oyarzún, Subdiretor do Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas veio a terreno defender os direitos dos leitores e o papel democrático das bibliotecas. O debate já chegou ao blogue da mexicana Verónica Juárez, que contribui com mais argumentos e muita convicção.

Chile ►

Livros ►



LEITURA 25 ANOS DE BABAR

“En marzo de 1989, hace ya un cuarto de siglo, y meses antes de que cayera el muro de Berlín, se publicó el primer número de la revista Babar, con una tirada de 150 ejemplares, mecanografiados, fotocopiados y grapados uno a uno... Hoy, 25 años después, aún quedan algunos muros repartidos por el mundo, y Babar ya no es una revista periódica, sino una revista online y gratuita que llega a miles de personas en todo el mundo. Quién iba a imaginarlo entonces, cuando nadie sabía lo que era Internet y faltaban casi diez años para que naciera Google.” Assim se lê no site da revista espanhola, que hoje é uma referência na área da leitura e da literatura infantil e juvenil. Parabéns, Babar!

Babar ►

TOUS A POIL **O PROBLEMA** **DA NUDEZ**

Quando o líder do partido de direita francês UMP, Jean-François Copé, veio a público manifestar o seu repúdio por um álbum com figuras nuas constar numa lista nacional de livros recomendados, a polémica estalou. Editores, autores e livreiros insurgiram-se contra a ignorância do político, que desconhecia a origem da lista e denunciava, pelas suas palavras, uma tendência censória e preconceituosa inaceitável. Os artigos de opinião proliferaram um pouco por toda a imprensa, extravasaram para as redes sociais e chegaram a outros países. *Tous a poil*, cuja edição original data de 2011, ficou a ganhar, porque foi catapultado para os tops de vendas. O livro infantil e a leitura também, porque lhes deram espaço onde raramente o têm.



Liberation ►

Le Monde ►

Le Figaro ►

Notas de Rodapé

Dicionário de Literatura Infantil e Juvenil

C de censura.

[Direito] Lei imposta ou autoimposta por irrepreensíveis escribas, de imaculada concepção da natureza petiz, que proíbe o fruto a quem tem fome de mundo.

[Economia] Manipulação criativa de temas tóxicos que encerra em si a derradeira obscenidade que procura ocultar.

[Música] Canção de embalar que desperta o sono da razão e produz monstros em cima da cama.

[Botânica] Planta narcótica cultivada pelos habitantes das ilhas Álibi e Preconceito, situadas no arquipélago de Tabu.

[Figurado] Silêncios desenhados a lápis azul-menino ou rosa-menina.

[Literatura] Medo em pele de moral.

Miguel Gouveia

editor da Bruaá



Criotor.

Jiboia constritora verde e graciosa que viajou pelo correio, dentro de uma caixa em forma de O, até às mãos da Madame Louise Bodot. Como se mudou de África para França, passou a vestir uma confortável e colorida camisola de lã com gola alta. Não se pense que é um réptil qualquer. Sabe ler, escrever e, ainda, desenhar o alfabeto. Vai às compras com a Madame e, no parque infantil, transforma-se em corda de saltar para meninas e meninos. Toma chá na esplanada e executa biscates de grande utilidade em casa. Criotor é corajosa, apanha ladrões em flagrante. Falta dizer, neste final, que Criotor é uma personagem singular e encantadora que saiu da cabeça de Tomi Ungerer em 1963.

Sandy Gageiro

jornalista

considerações sobre o feminino em claraboia, de josé saramago

claraboia

saramaguiana

Pedro Fernandes de Oliveira Neto

dois

O que a humanidade necessita é qualquer coisa de novo, que eu não sei definir, mas ainda tenho a convicção que pode vir da mulher.

José Saramago, *As palavras de Saramago**

I



há dois instantes singulares na obra de José Saramago em que uma personagem feminina irrompe a malha textual e passa a ocupar o estágio de ponto cardeal no desenvolvimento da narrativa: em *Memorial do convento*, com Blimunda, e em *Ensaio sobre a cegueira*, com a mulher do médico. Foi desse último romance que, movido em saber o porquê uma mulher em meio a uma epidemia que vai solapando um a um com uma estranha cegueira não cega, construí de forma mais elaborada as primeiras

possibilidades de pensar, em primeiro lugar, que as personagens femininas saramaguianas eram dotadas de uma característica que as faziam singulares na sua obra. E, mais adiante, em segundo lugar, pensar sobre o que essas mulheres significam no âmbito da literatura saramaguiana.

O contato com outros trabalhos acadêmicos de pequena extensão sobre essa singularidade deu suporte para observar que ao menos a constatação sobre o tema já havia perdido seu ineditismo; depois do meio acadêmico, muito antes também o próprio escritor já elaborara alguma especulação sobre o tema tornado público em depoimentos para a imprensa. No lugar onde estou situado, é possível mesmo que outros tenham lido melhor sobre esse tema, mas ainda

assim, respeitando as particularidades já sondadas pela crítica, me pareceu ainda necessário cumprir um estudo de acurado fôlego que pudesse servir, se não de preenchimento de uma lacuna bibliográfica em torno da obra do escritor português, de ponto de partida para se pensar outros trajetos de uma trama tão bem urdida por ele – uma trama sobre o feminino.

Antes da mulher do médico e de Blimunda pude experimentar melhor acerca de uma leitura sobre o feminino na obra de José Saramago a partir de *O conto da ilha desconhecida*, um conto curto e de uma beleza metafórica sem limites que me motivou não apenas a escrita desta leitura, cuja categoria de observação é a personagem da mulher da limpeza, mas a escrita do trabalho de conclusão do curso de Letras, em 2008: um estudo no qual teço considerações entre a obra em questão e o denso ensaio de Jean-Paul Sartre, *O ser e o nada*. O texto sobre a mulher em *O conto da ilha desconhecida* teve sua circulação numa revista eletrônica e lá enumerei sobre a extensão de uma galeria de muitas imagens, porque se estas três primeiras mulheres – Blimunda, a mulher do médico e a mulher da limpeza – são singulares, singulares também são Leonor e Benedita, em *Terra do pecado*, o primeiro romance, de fato, de José Saramago, Adelina e M. em *Manual de pintura e caligrafia*, Sara da Conceição, Joana Canastra, Faustina Mau-Tempo, Maria Adelaide e outra leva de mulheres em *Levantado do chão*, Marcenda e Lídia em *O ano da morte de Ricardo Reis*, Maria de Magdala em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, Maria Sara e Ouroana em *História do cerco de Lisboa*, Joana Carda e Maria Guavaira em *A jangada de pedra*, Maria da Paz e Helena em *O homem dupli-*



cado, Marta Algor e Isaura Madruga em *A caverna*, o ícone feminino em *Todos os nomes*, a Morte em *As intermitências da morte*, Lilith e Eva, em *Caim*. Ainda no *Memorial do convento*, Sebastiana Maria de Jesus – a mãe de Blimunda –, a rainha D. Maria Ana Josefa e sua filha, a infanta D. Maria Bárbara, Inês Antónia, irmã única de Baltasar, e Marta Maria, sua mãe; e em *Ensaio sobre a cegueira*, a rapariga dos óculos escuros, a cega das insónias, a cega mulher do primeiro cego. E, entre tantas outras saramaguianas, que vão e vêm no fluxo da trama romanesca, também há mulheres nos principais textos escritos para o teatro: Divara em *In nomine Dei*, Clara em *A segunda vida de Francisco de Assis*.

Por esse curto recorte, já é possível notar que a obra de José Saramago está amparada no feminino. Também é o suficiente para dizer que o escritor esteve empenhado na construção de um imaginário sobre a mulher; imaginário que não se guia pelas formações discursivas já creditadas a elas. Esse trabalho buscou, numa dimensão mais ampla que os contextos históricos evocados pelos seus romances, propor uma nova forma no entendimento do papel desempenhado por elas na elaboração da ordem social. Ou ainda a luz para a refiguração das órbitas de uma sociedade por vir – não como apelo utópico, mas como realidade possível tendo por base a participação e atuação da mulher, construídas sempre à base da revelia masculina e dominante.

Essas saramaguianas são representações subjetivas que promovem a ruptura com os modelos tradicionais. Elas não são sexos frágeis, resignadas, nem estão acima dos homens,

sendo-lhes uma oposição masculinizada, mas sujeitos em constantes vias de ser, sem que para isso abram mão de uma razão reflexiva, pautadas pelos aspectos afetivos e completamente abertas para o andamento das diversas movimentações nos contextos com os quais interagem. São, na verdade, intersubjetividades, restaurando o outro do abismo a que foi lançado desde o fechamento dos indivíduos em seus próprios mundos, isso pela capacidade que têm em se compreenderem a si mesmas e os que estão à sua volta, sem que tenham de ser mais do que a situação lhes pede. Isto é, estão integradas a um modelo que não objetiva o bem individual, ou se posicionam como um poder sobre outro, mas têm um senso aguçado de coletividade e alteridade.

Não são raros os momentos em que tais saramaguianas estão procurando questionar os estereótipos sociais ou as verdades históricas com o interesse em propor uma nova maneira de reinventar o papel que a elas foi, desde a aurora da humanidade, ditado pelo homem. Para isso, não necessitam apartar-se do masculino ou colocar-se na face oposta a ele. São, sim, opositoras da razão, das atitudes castradoras e cerceadoras das liberdades individuais. Para isso não carecem de dizer a que vieram, já que são figuras que se guiam pelo movimento da ação; talvez porque estejam devidamente assentes à ideia de que o futuro utópico é somente utopia e o estágio social em que se encontram está saturado desse depositar num tempo indeterminado o que é para ser feito; elas estão situadas no que poderia designar aqui por *urgência de ser feito*. E, por tudo

isso, elas são elementos paradigmáticos para, no instante em que propõem novos modelos de ser, proporem também novas bases sociais. Reinventar a si quer dizer reinventar o mundo, afinal, o que é mundo, senão um amontoado de fatores históricos construídos pelo trabalho humano?



as, atenção: toda essa peculiaridade conferida às mulheres não as fazem seres angelicais ou demoníacos e não são ainda uma entidade panfletária em nome de uma política do pensamento do escritor. Não há espaço para isto na obra saramaguiana e o leitor bem avisado logo saberá compreendê-la como um rico trabalho estético que não se descuida em pensar o homem e a história. E elas se inserem na escritura saramaguiana pela proposta multifacetada que têm assumido ao longo da história. São produções literárias em constante dissonância com as eticidades, as historicidades e os modelos sociais unilateralistas vigentes. Do seu caráter questionador atribuído à mulher desde o mito de formação da humanidade no *Gênesis*, Saramago produz retratos simbólicos de questionamento das práticas sociais que enformam a cultura ocidental. E, o mais belo de tudo: grande parte, ou parte significativa dessas saramaguianas são da gente simples do povo, pondo em xeque pelo menos três modelos condicionados historicamente, a razão individual, o patriarcado e o sobrepujamento das classes abastadas como guias-mestras dos fatos. Por esta natureza, são potentes símbolos de libertação, que em muitos casos partem de si mesmas, mas querem, pelo exemplo, condicionar uma ação externa.





laraboia, o segundo romance na tábua bibliográfica do escritor português, e o último a ser publicado, o romance que de certo modo é ponto de partida e ponto de chegada de sua obra, não está alheio a essa galeria de mulheres que enumerei no primeiro momento deste texto e nem foge das considerações aqui já desenvolvidas e das que já persegui no estudo *Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago*. É que nesse romance, as mulheres estão por toda a parte e são marcadas por traços indelévels de atuação e personalidade central no espaço social que ocupam ou no núcleo familiar a que pertencem. A partir dessa constatação é que busquei redigir este texto que analisa em linhas gerais a composição e as ações significativas que as legitimam enquanto mulheres e o papel diverso assumido por elas na narrativa, uma vez que a primeira leitura do romance logo revela ora figuras ativas ora passivas no seu universo de atuação. De certo modo, é bom que fique dito serem estas observações elementos para uma revisão ou atualização da pesquisa gestada para a publicação de *Retratos*.

Se voltar ao que observei em 2012 quando afirmei sobre uma ausência de voz própria ou ação das mulheres no romance *Terra do pecado* e em *Manual de pintura e caligrafia* chegarei à compreensão de que *Claraboia* se apresenta como uma ilha entre esses dois momentos: é que aqui, se elas não desempenham ações significativas que as legitimem enquanto mulheres porque grande parte desses perfis se constituem mais em tipos sociais do tempo a que se referem as ações

da narrativa, diferentes, portanto, das outras personagens, também integram a dupla face apresentada nos romances a partir de *Levantado do chão*, isto é, estamos diante de figuras que incorporam o lado oposto daquelas que são ativas no universo em que estão situadas. Nessa dupla via, encontro Isaura, Adriana, Amélia e Cândida, numa mesma casa, só de mulheres, que são únicas e responsáveis pelo bom do romance (depois retorno a este lugar para dizer melhor o porquê dessa constatação); depois, Lídia, a que vive sozinha e ganha a vida com uso do próprio corpo; Justina e Carmen, as que são corresponsáveis pela harmonia do espaço em que vivem; e, por fim, Maria Cláudia e Isaura, que são representativas, por assim dizer, de uma nova geração – as duas têm formação literária, escrita e buscam sua independência no mercado de trabalho. Todas essas mulheres vivem num pequeno prédio numa daquelas estreitas ruas de Lisboa e constituem-se núcleos das várias narrativas que enformam o romance.

 uando digo que a família composta de mulheres é responsável pelo bom de *Claraboia*, digo revendo suas ações envolvidas na vivência pelas artes. Elas não são atrizes, musicistas, escritoras ou têm qualquer outra profissão que lide diretamente com o universo artístico. Não. Elas estão no mesmo nível de simplicidade daquelas outras saramaguianas que apresentei na primeira parte deste texto. Mas encontram uma pluralidade de sentidos que nem mesmo conseguem explicar para si ou para as outras, nesse universo da arte: Adriana, por exemplo, adora as sinfonias de Beethoven e vez ou outra o leitor encontrará com ela sozinha ou em grupo a catar as faixas do rádio em que tocam composi-

ções do músico alemão e, num gesto digno de nota, empregará seu dinheiro juntado à custa para aquisição de uma escultura que é uma réplica da máscara mortuária do compositor. Depois, a irmã Isaura, tomada por um modo intimista de ver o mundo – tem sua predileção pelos dias enevoados – e pela leitura de romances: lê *Os Maias*, de Eça de Queiroz, *A religiosa*, de Diderot, *A dança dos mortos*, de Jean-Louis Barrault entre outros; as experiências pelo contato com esses trabalhos têm uma intervenção significativa na formação de sua identidade, no descobrimento das coisas, do próprio mundo em que vive, do corpo e da sexualidade, e sobre as primeiras ilusões amorosas, ressaltando nesses desdobramentos não apenas uma antecipação para o leitor sobre o desenvolvimento da personagem e sua trama ao longo do romance, mas o caráter emancipador da leitura, razão que, mesmo não tendo sido admitida pelo escritor português, foi de grande perquirição para a construção de sua obra.

Algumas conseguirão ensaiar passos mais amplos para sua emancipação, outras nem tanto. Lídia, por exemplo, a personagem sobre qual dizíamos ser a que vive de uma relação capital a partir do seu próprio corpo, tomará, já em meados da história, a decisão de não se render aos caprichos armados pelo amante para reduzi-la ao papel de submissa ao ser masculino, fazendo valer o que diz sobre seu modo de vida, logo no início da narrativa: «Saio quando quero e faço o que quero. O mal ou bem que eu faço são à minha conta.» (2011, p. 76)¹. Ainda que os outros lhe olhem pelo avesso – «há mulheres cuja existência é uma nódoa alastrando no meio das pessoas



honestas, há mulheres que deveriam desaparecer da face da terra» (p. 332) – pensam Rosália e Anselmo – as decisões alheias não lhes são inoportunas aos seus modos de vida.

Vale ressaltar que Lúdia é uma mulher que renega não apenas a ordem masculina como tem rejeição por outros limites ditados ou autoimpostos que atinjam as fronteiras de sua liberdade, como a ordem castradora do capital, da qual sua mãe, por exemplo, é vítima. Entregue ao luxo e à vaidade, mantidos à custa do dinheiro de Lúdia, sua mãe exerce o seu lado oposto: tem zelo e respeito exacerbados pelo homem que sustém a filha e quando aponta a primeira crise de ciúmes e Lúdia já logo se decide pelo fim do relacionamento é do lado de Paulino que a mãe, mesmo tendo suas desavenças com ele, permanecerá; como se isso lhe servisse de alguma garantia para em caso de Lúdia redimir-se ela ser duplamente recompensada. A mãe de Lúdia age não apenas como uma submissa aos desígnios do homem como em torno dos seus próprios interesses.

Em termos de não submissão ao homem, cumpre citar também a atitude de Maria Cláudia: depois de ser assediada pelo chefe e manter o silêncio para os pais sobre o ocorrido, toma a séria decisão de contar a verdade: que Paulino, largado dos prazeres com Lúdia, logo foi jogar com a aparente ingenuidade da menina. Estas talvez sejam as atitudes mais significativas ao longo do romance ao lado da possível fuga estrategicamente pensada de Carmen para sua terra natal, libertando-se, em definitivo, do casamento desgostoso que se arrastava há anos. Digo possível, porque há nessa situação uma série de elementos que não concluem a situação: primeiro, parece que seu marido, feliz ao extremo pela liberdade que

representou a viagem de Carmen, cai na vida fácil para depois se arrepender das atitudes que põem em risco sua segurança mais simples, a de ter um teto onde morar. São insuficientes para Emílio as andanças como caixeiro de praça e vendo-se solteiro entrega-se ao mundo, como se ser livre estivesse condicionado a não dispor de fronteiras; o retorno para o vazio de casa, para a total ausência das regalias comuns da mulher, são elementos que apontam para uma espécie de arrependimento de ter permitido sua partida.

Do lado de Carmen, o ódio pelo marido se tornará em campo de perscrutação para uma reabilitação de suas origens – ela é espanhola e foi para Portugal meio que contra a vontade, sem nunca se adaptar ao país, e agora tem a chance de rever isso, mesmo que clandestinamente – mas, como o seu marido, estará de fato preparada para cuidar sozinha do filho e lidar com a condenação da mulher separada? Esse impasse conduz o leitor para, ao menos, duas interpretações: primeiro, os dois se reconhecem como sujeitos interdependentes e se reconciliam; segundo, Carmen dá total forma ao seu sonho de mulher solteira e liberta-se da leva de desaforos de Emílio.

Se Lídia e Maria Cláudia são apresentadas como tipos cuja emancipação de sua condição feminina coloca as duas personagens em situação de libertação bem acabada, constituindo-se, desde já, em perfis de uma nova identidade da mulher em meados do século XX, Carmen é situação *em* intermédio. Isto é, aquela que permaneceu privada da igualdade civil e jurídica, da participação individual nos trâmites sociais, presa ao pequeno mundo doméstico da família,

como espécie de representação do contingente humano assujeitado e adaptado a essa situação, como são Rosália, Amélia e Cândida, por exemplo, personagens que comentarei um pouco mais adiante. Pior que toda essa condição em que vive é ver-se, depois de sua partida, na dependência da condição de submissa quando lhe batem arrepios de arrependimento pela atitude tomada.

Esse diagnóstico da situação enfrentada por ela é também o caso das mulheres que não saem do destino imposto a elas: Justina, por exemplo, até ensaia um ato de emancipação do seu corpo feio, magro, caquético, mas se num primeiro momento ela afugenta o homem e se mostra determinada a não ser seu objeto de manipulação, numa segunda ocasião não lhe resiste e, movida mais pelos anseios carnavais, há muito adormecidos e agora postos em tentação pelo assalto dos desejos sexuais do marido, entrega-se aos deleites da dominação sexual. Justina encarna o tipo mais dramático do romance – não apenas porque se sente intimidada pela decadência do próprio corpo, mas pela incapacidade de ser mãe, desde quando perdeu, levada pelas bexigas, sua única filha, Matilde. Casada com Caetano, ela é obrigada a conviver diariamente com essa situação revivida no desprezo que seu marido nutre por ela: «Quando ela, na cama, no acaso dos movimentos, lhe tocava, afastava-se com repugnância, incomodado pela sua magreza, pelos seus ossos agudos, pela pele excessivamente seca, quase pergaminhada. “Isto não é uma mulher, é uma múmia”, pensava.» (p.162); «Justina via-lhe o desprezo nos olhos e calava-se. Dentro de si, o fogo do desejo apagava-se. Retribuía o desprezo do marido com um desprezo maior.» (p.162); «Caetano, levado pelo seu temperamento exuberante e colérico, a

tratava mal por palavras e comparações, fazia-o calar com uma simples frase.» (p.162); «entre ambos, o silêncio era a regra e a palavra a exceção. Por isso, nada mais que sentimentos gelados e olhos distantes preenchiam o vácuo das horas passadas em comum.» (p.163).

Rosália, Amélia e Cândida são tipos da mulher de família; Cândida, entretanto, será retirada dessas observações, mas depois comento sobre ela noutro grupo desenhado por Saramago em *Claraboia*. Amélia, por exemplo, até possui um *status* financeiro que lhe faz independente de ser submissa a qualquer homem, tem uma vida social dedicada a um negócio semi-industrial, mas está, igualmente a Rosália – e por que não a Carmen e Justina –, presa no seu reduto familiar. Mais que isso: por sentir-se a responsável direta pela casa, ela incorpora o perfil da mulher independente que tomou para si alguns dos estereótipos masculinos ou o que de mais desagradável é patente na identidade feminina. Da primeira característica, mantém uma vigilância vigorosa sobre as duas sobrinhas, sendo capaz do tipo mais estapafúrdio de atitude em fazer valer suas suspeitas de que as meninas deram um passo fora da retidão de moças. Castrada sexualmente e de certo modo entregue a uma ociosidade por sua posição semiburguesa, Amélia é condicionada aos males mais perniciosos de seu tempo: a alcovitice e um poder de vigilância e dominação sobre os corpos em libertação. E aqui está o pior de sua condição feminina. Amélia aparece totalmente presa à tradicionalíssima visão binária das atribuições concedidas ao homem e à mulher: a ele, está a força decisória e sua capacidade de agir em liberdade sem quaisquer subterfúgios, a ela a obediência,



a reclusão, a submissão e incapacidade de ter sua liberdade estando esta condicionada sempre ao outro de maior vivência, de maior saber.

Bem, entre esses dois polos ensaiados pelo autor – o das mulheres em emancipação e das submissas – apresenta-se uma terceira via, que vai vigorar na caracterização de outras personagens femininas, por exemplo, depois de *Levantado do chão*: a das *mulheres conformadas* – o termo é utilizado aqui não no sentido de passividade decorrente da submissão, mas no de conformidade com um ideal de *novo feminino*. E aqui, recupero Cândida e a mulher de Silvestre; a primeira tenta a todo custo convencer a irmã Amélia sobre o ridículo papel de vigilância sobre as sobrinhas. Tem convicção de que a liberdade individual é uma condição que deve ser integralmente respeitada; que o pior preconceito sobre o ser *fêmea* é quando a própria mulher fere essa legitimidade pela qual todas elas tanto anseiam. Ela e a mulher do sapateiro nunca são vistas envolvidas em luta ou armada por voz ou espaço. No caso de Mariana, ela tem igual participação nas decisões tomadas para a ordem de casa; notemos, quando surge o interesse do marido em dispor de um dos quartos da sua residência para aluguel – é esta uma ideia pensada conjuntamente guiando-se pelo lema «uma mão ajuda a outra» que será recorrente em personagens mais desenvolvidas na literatura saramaguiana, e aqui estou pensando em nomes como Blimunda em *Memorial do convento* ou a mulher do médico em *Ensaio sobre a cegueira*, para voltarmos a duas das mais significativas mulheres criadas pelo autor. Mariana não é espelho do marido – os dois têm suas diferenças acentuadas ao longo do romance, às vezes até pela ponta de uma discussão mais acalorada. Isso equivale dizer que ela não pactua da

ideologia dominante, ela dispõe do seu lugar e não abdica; assim como não está submetida ao marido, também não está submetida a outros domínios castradores, como a beleza e a culpa por não ser mãe, por exemplo. Ela reforça o perfil feminino *idealizado* em Saramago, aquele que compreende ser pela cordialidade, pelo diálogo, pela posição igualitária, a saída para qualquer cerco ou submissão; sequer chegar a se privar de suas liberdades em detrimento das escolhas de alguém situado acima de si.

De igual modo, não podemos deixar aqui de notar que aquelas mulheres que ocupam no romance um *estágio gerúndio* estão no limite de alcançar esse lugar onde já chegaram Cândida e Mariana. Isaura segue essa busca através da leitura: lê livros que ensaiam outras possibilidades de libertação e compreensão do corpo feminino como notei acima. Mas, ao contrário da viúva de *Terra do pecado*, que também é leitora instruída, a personagem de *Claraboia* vai encontrar-se como mulher na libertação do seu corpo, libertação essa concretizada na relação homoafetiva que experiencia com a irmã Adriana, a que busca também uma descoberta de si através de outro plano, o da escrita. O ato de encontro dos corpos intermediado pela citação direta da cena de lesbianismo em Diderot tem um desenho estético bem elaborado, embora não alcance o momento ímpar que atinge em *O ano da morte de Ricardo Reis* ou *O evangelho segundo Jesus Cristo*, dois romances em que o projeto intertextual se apresenta bem mais acabado – e aqui, evidentemente, estamos pensando na cena de amor entre Lúcia e Ricardo Reis construída pela poesia do próprio heterônimo de Fernando Pessoa e a cena entre Maria de Magdala e Jesus, permeada do sensualismo erótico do livro bíblico *Cântico dos Cânticos*.

A leitura e a escrita desempenham no romance o papel elementar no processo de construção da emancipação das mulheres. O gesto de fechamento da introspecção representado nas duas atitudes é propício ao encontro do corpo pelo corpo, à mulher reconhecer-se como sujeito liberto. Essa constatação tem um sentido que ultrapassa o limite do romanesco. Se perscrutarmos a história das mulheres reencontraremos esses dois gestos como fundamentais para a construção de suas identidades; territórios eminentemente construídos pelos homens, a elas sempre foi negado o direito aos livros e à escrita. É por debaixo da proibição que ela comporá suas próprias formas de aproximação a esses dois lugares – seja na leitura às escondidas, seja na composição de uma escritura fajuta, porque em grande parte as mulheres tiveram de escrever como homens para serem publicadas. De certo modo é nesse instante da história que se constitui, enfim, os primeiros traços de sua formação identitária. Construção discursiva, a identidade feminina bem como uma história da mulher e sobre a mulher só foi possível graças à leitura e à escrita – dois gestos que foram para elas os propiciadores de uma revolução quanto às maneiras de ser e estar no mundo.

No caso das duas personagens de *Claraboia*, a leitura e a escrita, ao permitirem esse ato de revisão de si e do mundo à sua volta, conjugam na formação de um dos temas mais perscrutados pelo escritor português: a necessidade de olhos quando todos parecem estar tomados de uma cegueira coletiva que os impede de ver as coisas. Aqui faço ressalvas já para o termo que



nomeia o romance. Situado num contexto de clausura, o da ditadura, contexto desenhado pelas próprias linhas que dão forma ao espaço no romance: um prédio de onde seus moradores só o deixam para suas cotidianidades pouco exploradas pelo olhar do narrador. *Claraboia*, pelo que designa, atesta uma saída, uma fresta na clausura, na mesmice, através da qual o olho pode respirar outras possibilidades de paisagem; *Claraboia* atesta também para o ato da visão. Visão que é fuga do ordinário.

Novamente volto às personagens Blimunda e a mulher do médico, que são representações únicas nesse processo de *ver para reparar*, rememorando aqui o texto que epigrafa a abertura de Ensaio sobre a cegueira. Desse modo, assim como no esquecido romance de estreia de José Saramago, este também situado no instante de formação da sua escrita já antecipa, ou faz desde sempre, determinadas questões que serão perquiridas ao longo de sua literatura. De maneira que não é de se estranhar que a voz emissora deste *Claraboia*, assim como em *Terra do pecado*, não trai a tonalidade ficcional do escritor. O ato de exposição em favor das mulheres fragilizadas por uma sociedade perversa e a tentativa de captar pelos seus gestos e pelos seus dramas o fundo de suas existências, no intuito de arriscar a decifração dos seus enigmas e do interdito, são ações comuns a todos os narradores saramaguianos que circulam em íntimo trânsito, de um para outro romance, com a mesma naturalidade e certeza: a necessidade de fazer delas uma via de acesso a uma nova possibilidade de existência. E essa nova possibilidade passa, obrigatoriamente, pela revisão do ato de ver.

No caso específico de *Claraboia*, o romancista é ainda fortemente influenciado pelos gestos realistas e espera pela atenção para com as mulheres expor seus reveses, de compreendê-las na sua raiz. Não se contenta no retrato de um tipo específico, mas quer todas as possibilidades, como se dissesse que o processo de elaboração identitária não é fixo nem regular, mas móvel e irregular. As mulheres desse romance constituem tipos de aprendizagem do romancista português acerca das formas ficcionais, isto é, estão nelas a base que se revelará nas personagens dos romances seguintes. Mas, não se restringe a isso; quer o escritor dar a conhecer um período desse longo processo de emancipação da mulher e, para isso, as mulheres aqui também se constituem em circunstâncias muito plurais da condição feminina em determinado momento da história portuguesa. Aqui, José Saramago já procura captar nas malhas da história os matizes ideológicos disseminados perceptível e imperceptivelmente sobre a mulher.

Ilustrações de Patrícia Romão

Referências

- OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes de. *Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago*. Curitiba: Editora Appris, 2012.
- SARAMAGO, José. *Claraboia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- SARAMAGO, José. *Terra do pecado*. Lisboa: Caminho, 1997.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Notas

- * Título da edição brasileira para Saramago nas Suas Palavras (Companhia das Letras, São Paulo, 2010)
1. Como as citações referentes ao romance foram todas retiradas de uma mesma edição da obra, preferi numerá-las daqui para diante apenas pelo número da página em que se encontram.

Qué buenas estrellas estarán cubriendo los cielos de Lanzarote?

José Saramago, *Cuadernos de Lanzarote*

A Casa José Saramago

Abierto de lunes a sábado de 10,00 a 14,00 h.

Última visita a las 13,30 h.

(Open from monday to saturday, from 10 to 14 h.

Last entrance at 13.30 h.)

Tías-Lanzarote – Islas Canarias (Canary Islands)

www.acasajosesaramago.com



MACAU

20 A 30 MAR ROTA DAS LETRAS/ SCRIPT ROAD

Terceira edição do festival literário de Macau, com a presença de escritores de várias origens e expressões. Vários locais, Macau.

Macau ►



17 A 23 MAR FESTIVAL LITERÁRIO DA MADEIRA

Quarta edição do festival que leva ao Funchal escritores portugueses, brasileiros e de outras latitudes, para além de música, este ano assegurada por Adriana Calcanhotto. Teatro Municipal Baltazar Dias, Funchal.

Madeira ►

Adriana Calcanhoto



ATÉ 23 MAR MONSTRA

13ª edição do festival de cinema de animação de Lisboa, este ano com a Hungria como país convidado. Cinema São Jorge, Lisboa.

Monstra ►



ATÉ 26 MAR TURISMO INFINITO

Com encenação de Ricardo Pais e texto de António M. Feijó a partir de textos de Fernando Pessoa e respectivos heterónimos. Teatro Nacional de São João, Porto.

Turismo ►



26 MAR A 6 ABR A MAMMA

A actriz Luma Gómez interpreta um monólogo de Lino Braxe que revisita os fracassos individuais e colectivos de uma geração cujos filhos enfrentam, agora, a maior crise dos últimos anos. Zona C, Santiago de Compostela.

Mamma ►



MARÇO

**ATÉ 18
MAI**

LA MIRADA EN EL OTRO

Exposição antológica que percorre as últimas seis décadas da fotografia espanhola a partir do trabalho de 14 fotógrafos distinguidos com o Premio Nacional de Fotografía del Ministerio de Cultura de España. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Otro ►



**ATÉ 18
MAI**

JUST DAVANT NOSTRE. ALTRES CARTOGRA- FIES DEL RIF

Exposição colectiva resultante de várias expedições artísticas à região montanhosa do Rif marroquino, colocando em diálogo artistas europeus e norte-africanos. Museo de Arte Contemporánea, Barcelona.

Rif ►



**ATÉ 18
MAI**

RUI CHAFES - O PÊSO DO PARAÍSO

Primeira exposição antológica de Rui Chafes, percorrendo 25 anos de trabalho, com curadoria de Isabel Carlos. Centro de Arte Moderna/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Chafes ►



**ATÉ 19
MAI**

LAS BIO- GRAFÍAS DE AMOS GITAI

Exposição do artista israelita Amos Gitai onde os materiais documentais, sobretudo a fotografia, e alguns elementos biográficos se cruzam com a história colectiva. Museo Reina Sofia, Madrid.

Amos ►



**ATÉ 25
MAI**

O ESTÚDJO FOTOGRAFICO CHICO ALBU- QUERQUE

Exposição com mais de uma centena de imagens fotográficas onde se destaca o trabalho publicitário de Chico Albuquerque entre as décadas de 1950-70. Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

Chico ►



Diretor

Sérgio Machado Letria

Edição e redação

Andreia Brítes

Ricardo Viel

Sara Figueiredo Costa

Design e paginação

Jorge Silva/silvadesigners

FUNDAÇÃO

JOSÉ SARAMAGO

Casa dos Bicos

Rua dos Bacalhoeiros, 10

1100-135 Lisboa – Portugal

blimunda@josesaramago.org

<http://www.josesaramago.org>

N.º registo na ERC 126 238

Os textos assinados
são da responsabilidade
dos respetivos autores.

Os conteúdos desta publicação
podem ser reproduzidos
ao abrigo da Licença
Creative Commons

